UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00005782 8

U.O.7
9/4/15

LE DRAME EN FRANCE

AU

XVIIIe SIÈCLE

IMPRIMÉ

POUR

LA LIBRAIRIE ARMAND COLIN

PAR LES IMPRIMERIES RÉUNIES

LYON

Phototypie Balsa & Goutagny. — Lyon

D'après le frontispice dessiné par Eisen pour la DÉCLAMATION THÉATRALE *de Dorat (1766).*

LT/.H
G1376.d

F. Felix GAIFFE
AGRÉGÉ DE L'UNIVERSITÉ, DOCTEUR ÈS LETTRES

LE DRAME
EN FRANCE
AU XVIIIe SIÈCLE

Ouvrage orné de 16 planches hors texte, en phototypie.

150806
2/6/19

MCMX
LIBRAIRIE ARMAND COLIN
Rue de Mézières, 5, Paris

Droits de reproduction et de traduction réservés pour tous pays.

PQ
536
G3
cop. 2

AVANT-PROPOS

La littérature française du XVIIIe siècle a vu naître une forme dramatique nouvelle, créée en opposition avec les genres classiques de la Tragédie et de la Comédie, et pour répondre aux aspirations de la bourgeoisie, qui désirait voir consacrer par le théâtre la situation de jour en jour plus considérable qu'elle occupait dans la société. Annoncé et préparé par la Comédie larmoyante, le Drame acquiert avec Diderot une personnalité bien nette et bien distincte : c'est donc de la publication du *Fils Naturel* (1757) que date son existence propre. D'abord soigné et littéraire, il est amené, pour des raisons diverses, à prendre un caractère de plus en plus populaire, à mesure que l'on s'approche de la Révolution: il s'est déjà plus qu'à demi transformé en Mélodrame, quand la proclamation de la liberté des théâtres (1791) vient modifier profondément les conditions de la production dramatique. Telles sont les dates extrêmes de la période qu'embrasse notre étude.

Nous commencerons par rechercher les origines littéraires et sociales du genre et par en déterminer les caractères essentiels et les limites; après avoir décrit le milieu dans lequel il allait se produire, nous en suivrons chronologiquement l'évolution. Puis nous examinerons quelles sont les grandes idées morales et philosophiques qui en forment la base et la raison d'être ; quelle influence le souci de la propagande dont il est animé a exercée sur la peinture des caractères, des

mœurs et des milieux ; dans quelle mesure le Drame a innové en matière de technique théâtrale et de style ; quelle part il a prise dans la réforme de la déclamation, du décor, et de toute la réalisation scénique. Ayant ainsi considéré le genre sous ses différents aspects, nous pourrons facilement apprécier le rôle qu'il a joué et la place qu'il tient dans l'histoire de notre théâtre.

Plus attentif à dégager les « similarités » (1) qui rapprochent entre elles les différentes œuvres connues au XVIIIe siècle sous le nom de drames, qu'à faire saillir des individualités originales et curieuses, nous serons amené à insister moins longuement sur des pièces d'une certaine valeur littéraire que sur tels ouvrages médiocres, où s'accusent avec une netteté particulière les caractères communs à tout le groupe. On ne cherchera donc ici ni une série de portraits des principaux dramaturges, ni une anthologie de leurs meilleures pages, ni même une analyse détaillée de leurs pièces les plus importantes. Nous ne pouvions supposer l'intrigue de ces pièces connue du lecteur ; mais nous n'en donnerons le résumé que dans la mesure où il sera nécessaire à la clarté de notre exposition. Il importe peu, en effet, pour l'histoire du genre, de connaître acte par acte le scénario de six ou sept pièces dont le sujet est voisin, les tendances identiques et la marche très semblable. Tout en nous efforçant de ne point violenter les faits pour les adapter à un système, tout en respectant les nuances si complexes de la réalité, nous avons laissé, sous la lente et inconsciente pression de lectures abondantes, se dégager et se coordonner les traits généraux qui, empruntés à des centaines de *drames*, arrivent à constituer l'image de ce que nous appellerons *le Drame*.

(1) Cf. P. Lacombe, *Introduction à l'Histoire littéraire*, Paris, 1898. Première partie, chap. III.

Un travail de ce genre est, à vrai dire, l'œuvre collective de celui qui l'a entrepris, de tous ceux qui l'ont précédé, et aussi de tous ceux qui l'ont assisté dans ses recherches et éclairé de leurs conseils. On trouvera plus loin la liste sommaire des principaux ouvrages que nous avons consultés. C'est un devoir particulièrement agréable pour nous de remercier les conservateurs des différents dépôts de Paris et de province, où nous avons été appelé à travailler, et en particulier M. P. Bonnefon, bibliothécaire à l'Arsenal ; MM. Monval et Couët, archivistes du Théâtre-Français, et M. G. Gazier, conservateur de la bibliothèque municipale de Besançon ; la parfaite compétence et l'obligeance extrême des uns et des autres nous ont été d'un grand secours. Qu'on nous permette d'associer dans un commun témoignage de gratitude nos excellents maîtres, M. E. Droz, professeur à la Faculté des lettres de Besançon, qui a le premier orienté nos recherches vers le théâtre du XVIIIe siècle, le regretté G. Larroumet, et son successeur à la Sorbonne, M. G. Lanson, dont les avis nous ont été d'autant plus précieux que le présent ouvrage forme la suite naturelle de celui qu'il a consacré à *Nivelle de la Chaussée et la Comédie larmoyante*. Nous voudrions espérer que les nombreuses imperfections qui déparent notre travail ne le rendent pas trop indigne d'un tel voisinage ; si, — comme nous le craignons, — nous ne méritons pas ce très grand éloge, on voudra bien du moins reconnaître que nous nous sommes attaché à réunir une documentation abondante et que nous avons apporté dans nos affirmations et nos conclusions générales la prudence et le scrupule qui sont comme l'honnêteté professionnelle de l'historien.

Lyon, mars 1907.

NOTICE BIBLIOGRAPHIQUE

I. — Les Textes.

Il convenait tout d'abord d'établir une liste aussi exacte et complète que possible des drames joués ou publiés entre 1757 et 1791. Pour ceux d'entre eux qui ont été représentés à la Comédie-Française, la tâche se trouvait singulièrement facilitée par l'ouvrage suivant :

Joannidès. La *Comédie-Française de 1680 à 1900. Dictionnaire général des pièces et des auteurs.* Paris, 1901, in-8 (1).

Il n'existe malheureusement rien d'analogue à cet excellent répertoire pour le Théâtre-Italien et les autres scènes secondaires. Pour les théâtres des Boulevards, la difficulté est augmentée du fait que les journaux mêmes qui annoncent leurs spectacles n'indiquent point le nom des auteurs, et ne rendent généralement pas compte des pièces représentées.

Il est possible pourtant d'établir une bibliographie sérieuse en contrôlant et en complétant les unes par les autres les sources suivantes :

1° Les annonces et comptes rendus fournis quotidiennement par le *Journal de Paris* (à partir de 1777), et par les *Mémoires secrets.*

2° Les *Almanachs des spectacles* et les rarissimes *Almanachs forains* (2), qui donnent la liste des nouveautés et l'ensemble du répertoire pour chaque année écoulée.

(1) Cet ouvrage permet de négliger les travaux imprimés ou manuscrits, à bon droit suspects, du Chevalier de Mouhy.

(2) La série n'en est malheureusement pas complète ; elle ne com-

3° Les ouvrages consacrés à l'histoire des différents théâtres, notamment :

D'ORIGNY. *Annales du Théâtre-Italien, depuis son origine jusqu'à ce jour*. Paris, 1788, 3 vol. in-8.

BRAZIER. *Chronique des petits théâtres de Paris*. Edition G. d'Heylli, Paris, 1883, 2 vol. in-12.

M. ALBERT. Les *Théâtres de la Foire*. Paris, 1900, in-16. — Les *Théâtres des Boulevards*. Paris, 1902, in-16 (1).

4° Les dictionnaires et répertoires dramatiques et les catalogues des bibliothèques théâtrales ; en particulier :

DE LA PORTE et CHAMFORT. *Dictionnaire dramatique*. Paris, 1776, 3 vol. in-8.

BIBLIOPHILE JACOB. *Catalogue de la Bibliothèque dramatique de M. de Soleinne*. Paris, 1843-1845, 5 vol. in-8.

Ce catalogue, extrêmement complet, dispenserait presque de toute autre investigation bibliographique, si l'ordre adopté n'y rendait les recherches fort difficiles, et si la confusion qui y règne n'en diminuait le prix. La *Table des Auteurs* est fort rare, et la *Table des Pièces*, qui rendrait d'inappréciables services, n'a jamais été publiée. Pour les pièces jouées en province (2), ou non représentées, le *Cata-*

prend que les années 1773 à 1778 et 1786-1787. Les *Almanachs des Spectacles* offrent, au contraire, une suite ininterrompue, mais ne s'occupent que des grandes scènes.

(1) Nous ne mentionnons, bien entendu, pour chaque catégorie d'ouvrages que les plus importants, ceux qui, pour notre période, offrent les renseignements les plus abondants et les plus sûrs. Nous pourrions aisément décupler cette liste en citant les nombreuses compilations où nous n'avons trouvé que des anecdotes rebattues ou suspectes, des dates et des faits erronés, et des assertions aventureuses.

(2) En ce qui concerne le répertoire des théâtre de province, nous serons amenés à citer certaines études particulières consacrées à l'histoire de telle ou telle scène (Lyon, Amiens, Angers, Lille, etc.).

logue Soleinne fournit des références qu'on chercherait vainement ailleurs (1).

Après avoir ainsi dressé une liste des drames, — parmi lesquels beaucoup ont été intitulés comédies (2) — il fallait en trouver les textes : quelques-uns sont restés manuscrits et figurent aux archives des différents théâtres, ou à la Bibliothèque nationale. Les manuscrits provenant de la collection Soleinne (B. N. Mss. fr. 9242 à 9341), contiennent un grand nombre de drames destinés aux petits théâtres. Mais les drames imprimés sont de beaucoup les plus nombreux. Quelques-uns d'entre eux sont malheureusement devenus fort rares. Il en est dont nous avons dû renoncer à découvrir aucun exemplaire : ils manquent même aux archives des théâtres où ils furent joués. Mais ce sont là des exceptions. Les drames les plus applaudis, ceux qui ont exercé la plus sérieuse influence, sont assez faciles à trouver. On peut se faire une idée suffisamment nette et exacte de ce qu'a été l'ensemble du genre, en consultant les recueils suivants :

Petitot. *Répertoire du Théâtre-Français*, Paris. 1817 1819, 25 volumes in-8 (notamment tomes VII, XV et XXIV). — *Répertoire du Théâtre français du troisième ordre*. Paris, 1819-1820, 8 vol. in-8 (notamment tomes V, VI, VII, VIII).

Théâtre des auteurs du premier et du second ordre. Paris, 1818 et suivantes, 67 vol. in-18. — *Suite du Répertoire*. Paris, 1822, 81 vol. in-18. — *Fin du Répertoire*. 1824-1825,

Ces travaux sont de valeur fort inégale ; à part quelques heureuses exceptions, ils témoignent, en général, d'une grande ignorance des méthodes historiques et d'une information très insuffisante sur l'histoire du théâtre dans son ensemble.

(1) Certaines bibliothèques possèdent aussi des catalogues dramatiques manuscrits. Un des plus importants est celui d'Henry Duval (B. Nat. Mss fr. 15048-15061).

(2) Voir pp. 93-94.

45 vol. in-18 (en particulier tomes 39 et 40 du *Répertoire du deuxième ordre ;* tomes 17, 34, 35, 36, 37, 38, de la *Suite du Répertoire ;* tomes 28 et 29 de la *Fin du Répertoire*).

Leprince et Baudrais. *Petite bibliothèque des théâtres.* Paris, 1784-1789, 80 vol. in-18. Les sept premiers volumes de cette jolie collection renferment un certain nombre de pièces des boulevards, qu'on ne trouverait pas ailleurs. Ils ont du reste été édités à part sous le titre : *Recueil des pièces qui ont eu le plus de succès sur les théâtres de la rue de Richelieu*, etc., etc. Paris, 1791, 7 vol. in-18.

Pour toutes les pièces auxquelles nous renvoyons, les citations en actes et en scènes se réfèrent généralement à l'édition conforme à la représentation et avouée par l'auteur. Quand les différentes éditions présentent entre elles des variantes de quelque importance, nous indiquons spécialement à laquelle correspondent nos références.

En dehors des articles de journaux et de quelques courtes brochures, les ouvrages où est exposée la théorie du Drame sont assez peu nombreux. Voici les éditions auxquelles nous renvoyons au cours de notre travail :

Diderot. *Œuvres.* Ed. Assézat et Tourneux. Paris 1875-1879, 20 vol. in-8 (tomes VII et VIII).

Mercier. *Du Théâtre ou Nouvel essai sur l'Art dramatique.* Amsterdam, 1773, in-8. — *De la Littérature et des Littérateurs, suivi d'un Nouvel examen de la Tragédie française.* Yverdon, 1778, in-8.

Beaumarchais. *Œuvres complètes*, éd. Gudin de la Brenellerie. Paris, 1809, 7 vol. in-8 (tome Ier).

Marmontel. *Eléments de Littérature.* Paris, 1787, 6 vol. in-8 (*passim*).

II. — Les Témoignages contemporains.

Il ne suffit pas de connaître les œuvres elles-mêmes ; il faut encore se rendre compte de l'effet qu'elles ont produit sur le milieu contemporain. Nous ne prétendons pas énumérer ici tous les journaux, mémoires et correspondances du XVIIIe siècle, qui se sont occupés du mouvement dramatique (1). Les témoignages qu'ils nous fournissent sont de nature et d'importance très différentes. Pour suivre au jour le jour l'opinion du public sur les pièces représentées ou publiées, nous possédons deux documents particulièrement intéressants : le *Journal de Paris* (à partir de 1777), et les *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres* (par Bachaumont, Pidansat de Mairobert, etc.), Londres, 36 vol. in-12, 1777-1789.

Parmi les journaux périodiques, nous ferons le plus souvent appel au *Mercure* et à l'*Année littéraire*, qui représentent l'opinion de deux milieux très différents (2).

Enfin nous aurons fréquemment l'occasion de renvoyer aux ouvrages suivants, dont les appréciations présentent une valeur critique toute particulière :

(1) Sur les journaux, leurs dates, leur mode de publication et leur importance, on trouvera les renseignements les plus abondants dans les ouvrages de Hatin : *Histoire politique et littéraire de la Presse en France*, Paris, 1859-1861, 8 vol. in-8 ; *Bibliographie historique et critique de la Presse périodique française*, Paris, 1866, in-8.

(2) Nous indiquons la date des articles et, quand ils sont d'une certaine longueur, le tome et la page. Pour les *Mémoires secrets*, nous mentionnons la date et le tome, pour la *Correspondance*, de la Harpe, le numéro de la lettre, ce qui permet de retrouver sans peine les citations, même dans des éditions autres que celles que nous avons consultées.

Collé. *Journal et Mémoires*, éd. Bonhomme, Paris, 1868, 3 vol. in-8.

Grimm, Diderot, etc. *Correspondance littéraire*, éd. Tourneux, Paris, 1877-1882, 16 vol. in-8.

La Harpe. *Correspondance littéraire*. Paris, 1804-1807, 6 vol. in-8.

III. — Les Ouvrages postérieurs.

Il n'existe pas, en France, d'ouvrage spécialement consacré à l'étude du Drame au XVIIIe siècle considéré dans son ensemble. Malgré leur titre, les deux ouvrages suivants, publiés en Allemagne, ne font pas double emploi avec notre étude (1) :

Wetz. *Die Anfænge der ernsten bürgerlichen Dichtung der achzehnten Jarhrhunderts*. Strasbourg, 1885, in-8.

Eloesser. *Das bürgerliche Drama, seine Geschichte im* XVIIIe *und* XIXe *Jahrhundert*. Berlin, 1898, in-8.

Du premier il n'a paru qu'un volume, qui s'arrête à Des touches ; le second est une étude de littérature comparée, à la fois beaucoup moins détaillée et d'un objet beaucoup plus étendu que la nôtre.

Il nous est impossible de mentionner ici toutes les *Histoires de la Littérature française* où il est question du Drame, encore que les chapitres consacrés à notre sujet par quelques-unes d'entre elles soient loin d'être négligeables ; les brèves pages que contiennent là-dessus les ouvrages de Hett

(1) Nous ne pouvons songer à énumérer ici tous les libelles pour ou contre le Drame, écrits au cours du XVIIIe siècle. Nous y renverrons, avec les indications nécessaires, au cours de notre étude.

ner ou de M. Lanson (1), sont à coup sûr plus riches de faits et d'idées que beaucoup d'études particulières, copieuses et délayées ; au tome VI de l'*Histoire de la langue et de la Littérature française* de Petit de Julleville, figure un chapitre de M. Lion qui renferme quantité de faits intéressants commodément résumés.

Mais nous devons nous borner à signaler les auteurs qui ont étudié avec quelque détail, soit l'évolution du genre, soit telle ou telle des œuvres les plus marquantes. La liste qui suit n'a point l'ambition d'être complète. Elle ne comporte ni les articles de revues, ni les travaux consacrés à des questions connexes (influence des littératures étrangères, histoire extérieure des théâtres, biographies d'acteurs, évolution du goût public, etc.), travaux que nous serons amenés à citer en note, mais dont l'énumération aurait grossi cette introduction au delà de toute mesure. Nous indiquerons donc seulement comme documents essentiels :

1° Sur le Drame en général.

La Harpe. *Lycée ou Cours de littérature ancienne et moderne.* Paris, an VII et suiv., 19 vol. in-8 (t. XI, XII et XIII).

Schlegel. *Cours de Littérature dramatique.* Genève, 3 vol. in-8 (tome II).

Geoffroy. *Cours de Littérature dramatique*, 2e éd. Paris, 1825, 6 vol, in-8 (t. III et IV).

Saint-Marc-Girardin. *Cours de Littérature dramatique.*

(1) Hettner. *Litteraturgeschichte der achtzehnten Jahrhunderts*, Braunschweig, 1881, 2e vol. Livre II, 2e partie, ch. 2 et 8 ; livre III, ch. 2.— Lanson, *Histoire de la Littérature française*, 8e éd., Paris, 1903. pp. 670 et qq. On ne s'étonnera pas que nous omettions délibérément des études comme celles de Villemain ou de Barante, vagues, générales et purement oratoires.

7e éd. Paris 1860, 4 vol. in-12 (notamment 9e, 11e, 12e, 53e, 74e leçons).

Michiels. *Histoire des Idées littéraires au* XIXe *siècle, et de leurs origines dans les siècles antérieurs*. Paris, 1862, 2 vol. in-8, t. Ier.

Fontaine. Le *Théâtre et la Philosophie au* XVIIIe *siècle*. Versailles, 1878, in-12.

P. Albert. La *Littérature française au* XIXe *siècle*. — Les *Origines du romantisme*. Paris, 1882, in-16.

Lenient. La *Comédie en France au* XVIIIe *siècle*, Paris, 1888, 2 vol. in-16.

Faguet. *Dix-Huitième siècle*. — *Etudes littéraires*. Paris, 1890, in-16.— *Propos de Théâtre*, IIe série. Paris, 1905, in-16.

Brunetière. Les *Epoques du Théâtre français*. Paris, 1892, in-16 (12e conférence).

J. Lemaitre. *Théories et Impressions*. Paris, 1904, in-16.

2° Sur les Auteurs en particulier.

Sur les précurseurs :

Lanson. *Nivelle de la Chaussée et la Comédie larmoyante*. 2e éd. Paris, 1903, in-8.

Larroumet. *Marivaux, sa vie et ses œuvres*. Paris, 1882, in-8.

Sur Diderot :

Toutes les études sur Diderot consacrent un chapitre à son théâtre et à ses théories dramatiques. Citons comme particulièrement importants à consulter, les ouvrages suivants :

Rosenkranz. *Diderot's Leben und Werke*, Leipzig, 1866, 2 vol. in-8.

J Morley. *Diderot and the Encyclopaedists*. Londres, 1878, 2 vol. in-12 (t. Ier).

Caro. La *Fin du* XVIIIe *siècle*. Paris, 1880, 2 vol. in-12 (t. Ier).

Ducros. *Diderot*. Paris, 1894, in-18.

J. Reinach. *Diderot*. Paris, 1894, in-16.

Le théâtre de Diderot, considéré soit en lui-même, soit dans ses rapports avec les littératures étrangères, a fait en Allemagne l'objet de nombreuses dissertations, dont plusieurs sont parfaitement insignifiantes. Citons seulement les deux suivantes, qui présentent un exposé commode et exact des faits essentiels :

J. Block. *Beiträge zu einer Würdigung Diderot's als Dramatiker*. Kœnigsberg, 1888, in-12.

Flaischlen. *Otto Heinrich von Gemmingen. Mit einer Vorstudie über Diderot als Dramatiker*. Stuttgart, 1890, in-12.

On peut consulter également l'abondante bibliographie donnée par M. Hémon (*Cours de Littérature*, t. XIX, l'*Encyclopédie*. Paris, 1901, in-12), et les notices placées en tête des éditions de *Pages choisies* de Diderot (notamment celles de J. Texte, 1896, in-16, et Pellissier, 1898, in-12).

Sur Voltaire :

Desnoiresterres. *Voltaire et la Société française au* XVIIIe *siècle*. Paris, 1867-1876, 8 vol. in-8.

Holzhausen. *Die Lustspiele Voltaire's* (supplément à la *Zeitschrift für neufranzœsische Sprache und Litteratur*, 1888).

Lion. Les *Tragédies et les Théories dramatiques de Voltaire*. Paris, 1896, in-8.

Sur Beaumarchais :

L. de Loménie. *Beaumarchais et son temps*. Paris, 1856, 2 vol. in-8.

Lintilhac. *Beaumarchais et ses œuvres*. Paris, 1884, in-8.

Hallays. *Beaumarchais*. Paris, 1897, in-16.

Sur Sedaine :

Nous n'avons pas encore, en France, d'étude spécialement consacrée à cet auteur. On peut consulter, outre les Notices insérées au tome XVI de la *Correspondance littéraire* de Grimm, au tome III des *Œuvres* de Ducis (1826), ou placées en tête des différentes éditions du *Théâtre choisi* de Sedaine, l'ouvrage suivant, du reste bien sommaire :

Gisi. *Sedaine, sein Leben und seine Werke.* Berlin, 1883, in-16.

Sur Mercier :

Béclard. *Sébastien Mercier, sa vie, son œuvre, son temps.* Paris 1903, in-8.

Zollinger. *L.-S. Mercier als Dramatiker und Dramaturg.* Strasbourg, 1899, in-8.

Sur Marmontel :

Lenel. *Un homme de lettres au* XVIIIe *siècle, Marmontel.* Paris, 1902, in-8.

Sur Florian :

L. Claretie. *Florian.* Paris, 1888, in-8.

Sur Restif de la Bretonne :

Bibliophile Jacob. *Bibliographie et Iconographie des ouvrages de Restif de la Bretonne.* Paris, 1875, in-8.

Sur M.-J. Chénier :

Liéby. *Etude sur le théâtre de M.-J. Chénier.* Paris, 1902, in-8.

Sur Favart :

Font. *Essai sur Favart et les origines de la Comédie mêlée de chant.* Toulouse 1894, in-8.

PREMIÈRE PARTIE

LES ORIGINES DU DRAME

CHAPITRE PREMIER

Décadence et transformation de la Tragédie et de la Comédie au XVIIIe siècle.

I. — L'épuisement des genres dramatiques classiques au XVIIIe siècle est constaté par toute la critique : opinions de Mercier, Grimm, Rousseau, Diderot, Voltaire. — La défaveur ne s'arrête pas aux imitateurs impuissants des grands modèles du XVIIe siècle, mais gagne ces modèles eux-mêmes.

II. — Crébillon et Voltaire modifient profondément l'esprit comme la technique de la Tragédie.

III. — Transformation de la Comédie. — Marivaux et ses imitateurs. — Destouches et la Comédie morale. — Fontenelle, Piron, Voltaire, précurseurs du Drame. — La Chaussée et la Comédie larmoyante : ce qui lui a manqué pour être le véritable fondateur du Drame. — *François II*, *Cénie*, *Sidney* et *Silvie*. — La Tragédie et la Comédie tendent à se rapprocher et à se fondre.

I

A la splendide floraison dramatique qui, pendant plus d'un demi-siècle, du *Cid* à *Athalie*, dota la France d'un incomparable épanouissement de chefs-d'œuvre, on ne doit pas s'étonner de voir succéder une période de stérilité et d'épuisement. Il en est ainsi dans tous les genres, dès qu'à

la liberté de l'effort individuel se substitue la copie servile de modèles consacrés par le succès. D'autre part, plus ces modèles ont été admirés, plus les écrivains hésitent à s'écarter d'une formule qui a si brillamment réussi. Tandis qu'ils sont pris dans l'alternative d'imiter de très près les œuvres de leurs devanciers ou de risquer des innovations qui, si timides qu'elles soient, paraîtront toujours sacrilèges, le public et la critique, de leur côté, sentent confusément qu'ils désireraient autre chose sans pouvoir définir nettement ce qui, dans les chefs-d'œuvre de la génération précédente, a cessé de convenir à l'époque nouvelle, sans comprendre très bien non plus pourquoi les productions qui les ont suivis, issues de la même poétique, ne possèdent plus le même charme, ni la même force : de là, une hostilité instinctive à toute tentative d'apparence un peu révolutionnaire, et, en même temps, une certaine impatience de ne plus savoir où attacher son admiration.

Telle est la situation où se trouvent les poètes dramatiques, les critiques et les spectateurs, pendant toute la période qui sépare le XVIIe siècle du Romantisme, situation assez semblable à celle du monde musical au lendemain des triomphes du drame wagnérien. Dans cet espace de près d'un siècle et demi, l'effort le plus considérable qui ait été tenté pour renouveler la poétique du théâtre est dû à Diderot et à son école qui prétendit, à côté de la Tragédie et de la Comédie, créer le Drame. A l'époque où se produisit cet important mouvement, on sentait très bien que les genres illustrés par Corneille, Molière et Racine, avaient décliné et cessaient de répondre aux aspirations du public ; plusieurs tentatives avaient déjà été faites dans des sens divers pour leur donner une nouvelle vie en leur insufflant un peu de l'esprit moderne qui opérait alors une véritable révolution dans tous les domaines de la pensée.

Que les plus ardents promoteurs du Drame aient proclamé cette décadence des genres classiques, rien de plus naturel ; aussi ne s'en font-ils pas faute. Pour Sébastien Mercier, par exemple, la Tragédie et la Comédie françaises ont été de tout temps, même avec Corneille, Molière et Racine, des formes d'art bien imparfaites ; mais au XVIIIe siècle, leur insuffisance éclate plus que jamais. Il emploie une centaine de pages de son *Nouvel Essai sur l'Art dramatique*, la majeure partie du traité de la *Littérature et des Littérateurs*, sans compter les observations éparses dans ses autres ouvrages, à fournir une copieuse démonstration de cette vérité fort désagréable à la majorité de ses confrères. Après Corneille, dit-il, « la Tragédie devint une sorte de farce sérieuse, écrite avec pompe, qui visait à satisfaire l'oreille, mais qui ne disait rien à la nation et ne pouvait rien lui dire ». La Comédie, de son côté, se rapetisse jusqu'à devenir un de ces « jolis colifichets où les travers du beau monde sont admis, fêtés, caressés, où ses extravagances sont érigées en lois, où les passions délicates qui nous restent encore ne sont vues qu'avec dérision, où le nouveau persiflage paraît la langue divine, où l'inconséquence, la folle vivacité, la prétention à tout, la bouderie de commande, le ton fou et léger paraissent des caractères délicieux, piquants et dignes de considération » (1). En tout cela rien de profond, rien de sincère. Pour les auteurs comiques le champ de l'observation est restreint au grand monde, c'est-à-dire à une société peu nombreuse, sans liens avec le reste de la nation et qui recouvre ses défauts, comme ses qualités, d'un vernis uniforme d'élégance superficielle. Pour la Tragédie c'est bien pis : l'observation est absolument inutile ; tout se fait par recettes, et suivant une formule connue. Dans quelques pages pleines de verve (2), Mercier nous explique

(1) *Du Théâtre ou Nouvel Essai sur l'Art dramatique*, pp. 30 et 85.
(2) *Ibid.*, pp. 170 et sqq. Cf. *Corr. litt.* de Grimm, III, p. 159.

comment un écolier fraîchement émoulu du collège s'y prend pour écrire, colporter, faire représenter et tomber une tragédie en cinq actes. En ce qui concerne la composition, le moyen est fort simple : « il fouille le recueil volumineux des anciennes pièces de théâtre, indécis d'abord sur le choix, mais bien résolu à recrépir quelques-unes de ces pièces antiques. Le sujet est enfin trouvé : il va à la chasse des personnages ; il prend d'un côté un monarque égyptien, de l'autre un ministre ottoman, coud une princesse de Perse, et attelle à ce ridicule assemblage un ambassadeur parthe : il oblige, bon gré mal gré, ces différents personnages à respirer dans la ville dont le nom lui paraît le plus harmonieux. C'est ainsi que de deux ou trois vieilles tragédies, il en compose une nouvelle. Quand il a accouplé deux rimes, il dit : *voilà deux vers*, et il en fait quinze cents de cette force ».

Mais, peut-être ne faut-il pas croire sur parole un personnage aussi directement intéressé dans la question : ceux qui veulent démolir un édifice n'ont pas coutume d'en vanter l'élégance et la solidité. Interrogeons donc des témoins plus impartiaux. Voici ce que pense Grimm des tragédies et des comédies de son temps :

« Si le peuple d'Athènes ou de Rome pouvait voir représenter nos tragédies les plus pathétiques, celles que nous nommons des chefs-d'œuvre, il les jugerait à coup sûr destinées à l'amusement d'une assemblée d'enfants... Notre tragédie a un code particulier de lois ; les événements s'y passent et s'y enchaînent autrement que dans le monde moral. Les personnages agissent pour d'autres motifs que ceux qui déterminent les actions des hommes, leurs discours ne ressemblent point à ceux que l'intérêt, la passion, la vérité de la situation inspirent ; tout le système de la tragédie moderne est un système de convention et de fantaisie qui n'a point de modèle dans la nature. »

Le genre de la Comédie d'intrigue « ne peut avoir ni vérité, ni but moral, il ne représente ni les mœurs, ni les conditions, ni le cours naturel des événements. Quand le poète a beaucoup d'esprit ses pièces peuvent servir d'amusement et de délassement après le travail ; elles peuvent offrir le spectacle des ressources de sa tête, des finesses et de l'originalité de son esprit. Ainsi, cette sorte de drame a cela de particulier que c'est le poète qui est en spectacle et non pas la chose représentée; au lieu que les autres ouvrages dramatiques ne sont bons qu'autant que l'idée de l'auteur ne s'offre jamais au spectateur ». Quant à la Comédie de mœurs, est-elle possible chez nous ?... « Nous n'osons désigner sur le théâtre, aucun état de la société, excepté celui de médecin et de procureur, car vous jugez bien que les caractères vagues de petit maître ou de robin ne représenteront jamais les mœurs d'un homme de la cour ou d'un homme de robe avec une certaine vérité... Ayez le génie de Molière, faites la comédie du *Conseiller au Parlement* et vous verrez si l'on se soucie de la véritable comédie. Elle n'existera jamais en France... (1). »

Vers la même époque, Rousseau n'est pas moins sévère ni moins catégorique : la Tragédie, empruntée à l'histoire ancienne qui n'a plus aucun intérêt pour nous, manque à la fois d'utilité et de vraisemblance ; la Comédie se contente de copier les conversations d'une centaine de maisons de Paris. Hors de cela, on n'y apprend rien sur les mœurs des Français; dans l'une comme dans l'autre, « il y a beaucoup de discours et peu d'action... Communément tout se passe en beaux dialogues bien agencés, bien ronflants, où l'on voit d'abord que le premier soin de chaque interlocuteur est toujours celui de briller. Presque tout s'énonce en maximes

(1) *Corresp. litt.* de Grimm, janvier, septembre et octobre 1765, t. VI, pp. 171, 172, 370, 371, 385.

générales. Quelque agités qu'ils puissent être, ils songent toujours plus au public qu'à eux-mêmes : une sentence leur coûte moins qu'un sentiment ». Aucune vérité, ni dans les gestes, ni dans le costume, ni dans le décor : « Tout cela vient de ce que le Français ne cherche point sur la scène le naturel et l'illusion, et n'y veut que de l'esprit et des pensées; il fait cas de l'agrément et non de l'imitation et ne se soucie pas d'être séduit, pourvu qu'on l'amuse (1) ».

Treize ans auparavant, Diderot, qui ne songeait pas encore au *Fils Naturel*, avait formulé des critiques analogues, dans un chapitre des *Bijoux indiscrets* intercalé bien artificiellement au milieu des obscénités de ce roman de jeunesse. Il commençait par montrer quel devait être l'idéal du théâtre : « La perfection d'un spectacle consiste dans l'imitation si exacte d'une action que le spectateur, trompé sans interruption, s'imagine assister à l'action même ». Il n'avait pas de peine à montrer ensuite combien les œuvres représentées au Théâtre-Français, avec leur conduite compliquée et invraisemblable, leurs incidents multipliés, leur style versant tantôt dans l'emphase, tantôt dans le papillotage, étaient loin de produire une telle illusion ; l'emploi du vers, l'exagération ridicule de la pantomime et de la déclamation contribuaient encore à en accentuer la fausseté (2).

Chez Voltaire même, qui tient si majestueusement le sceptre tragique, combien de fois retrouvons-nous à des dates diverses des aveux semblables. A peine découvre-t-il dans notre théâtre vingt pièces où il y ait des scènes excellentes (3): « Nous avons en France des tragédies estimées qui sont plutôt des conversations qu'elles ne sont la représentation d'un

(1) *Nouvelle Héloïse*, partie II, lettre 17.

(2) Les *Bijoux indiscrets*, ch. XXXVIII, éd. Assézat, IV, pp. 283 et sqq.

(3) *Dict. philos.*, Ed. Moland, XVII, p. 405.

événement. Notre délicatesse excessive nous force quelquefois à mettre en récit ce que nous voudrions exposer aux yeux. Nous craignons de hasarder sur la scène des spectacles nouveaux devant une nation accoutumée à tourner en ridicule tout ce qui n'est pas *d'usage* (1)... Il nous a presque toujours manqué un degré de chaleur ; nous avons tout le reste. L'origine de cette langueur, de cette faiblesse monotone, venait en partie de ce petit esprit de galanterie, si cher alors aux courtisans et aux femmes, qui a transformé le théâtre en conversations de *Clélie*... Il y a apparence que les bons auteurs du siècle de Louis XIV dureront autant que la langue française. Mais ne découragez pas leurs successeurs en assurant que la carrière est remplie et qu'il n'y a plus de place. Corneille n'est pas assez intéressant, souvent Racine n'est pas assez tragique (2) »

On le voit, non seulement le critique judicieux et avisé qu'est Grimm, mais encore les plus grands esprits du siècle se rencontrent avec l'iconoclaste Mercier pour constater que les genres dramatiques auxquels le règne de Louis XIV dut une partie — et non la moindre — de sa gloire littéraire ne satisfont plus le public. Qu'il y ait là de la faute des auteurs qui cessent d'écouter leur inspiration personnelle pour tailler sans conviction des centaines d'exemplaires sur le même patron, on n'en saurait douter ; la preuve en a été faite et bien faite : le lecteur n'a qu'à reprendre les premiers chapitres du livre que M. Lanson a consacré à Nivelle de la Chaussée, pour mesurer à quel degré de banalité et de stérilité était descendue la Tragédie (3) et combien était devenu

(1) *Discours sur la tragédie à milord Bolingbroke*, 1731. Ed. Moland, T. II, pp. 314 et 315.

(2) *Conseils à un Journaliste*, t. XXII, p. 250.

(3) Lanson. *Nivelle de la Chaussée et la Comédie larmoyante*, première partie, pp. 19 à 26, 32 à 42.

étroit, mesquin et décoloré le genre où Molière avait fait sonner si largement son rire puissant et profond. Mais il y a autre chose encore à retenir dans les critiques que nous avons citées : ce n'est pas seulement contre les indignes successeurs de Corneille, de Racine et de Molière qu'elles sont dirigées, c'est contre ces maîtres eux-mêmes, dont les chefs-d'œuvre ne sont plus en harmonie avec un goût littéraire qui s'est modifié en même temps que l'état de la société.

Voltaire avait sans doute des raisons personnelles pour consacrer à Corneille un *Commentaire* où ni la bienveillance, ni même l'équité ne sont les qualités dominantes et pour assaisonner de quelques grains de satire l'encens qu'il brûlait en l'honneur de Racine. Mais chez Diderot et Rousseau dont l'opinion est moins suspecte, la même note se retrouve : le premier reproche à l'auteur du *Cid* de trop apparaître derrière ses personnages : « *Cinna*, *Sertorius*, *Maxime*, *Emilie* sont à tout moment les sarbacanes de Corneille ». « Racine et Corneille, dit Rousseau, avec tout leur génie, ne sont eux-mêmes que des parleurs. » « Si un ministre ou un homme d'Etat, écrit à son tour Grimm, discutait une grande affaire dans le goût de la fameuse scène de *Sertorius* qu'on entend citer sans cesse comme un chef-d'œuvre politique, vous le croiriez menacé de tomber dans l'enfance (1). »

Quant à Molière, vingt témoignages nous prouvent que ses comédies ne donnent plus le même plaisir qu'autrefois : la verve y est trop franche et trop crue, le rire trop sonore, le comique trop appuyé pour des spectateurs devenus singulièrement délicats et timorés. Les représentations de la Comédie-Française consacrées spécialement à Molière n'attirent

(1) Les *Bijoux indiscrets*, la *Nouvelle Héloïse*, *Corresp. litt. de Grimm*, passages cités. Cf. sur Racine : Dorat, préface d'*Adélaïde de Hongrie*.

plus le public. Voltaire écrivait dès 1739 : « Le spectacle est désert quand on joue ces comédies et il ne va presque plus personne à ce même *Tartuffe* qui attirait autrefois tout Paris ». En 1746 le duc d'Aumont interdisait à la Comédie-Française la représentation des grandes pièces de Molière « entièrement abandonnées par le public » ; quant à ses comédies en un acte, on sait que Voltaire les mettait au-dessous de maintes petites pièces du XVIIIe siècle (1). Vingt ans plus tard on a beau reprendre ces ouvrages avec une interprétation de premier ordre : le *Malade imaginaire* paraît indécent, la scène de la malédiction dans l'*Avare*, révoltante, et le Théâtre-Français doit renoncer à les faire paraître à jour fixe sur l'affiche (2).

Il est bien clair que le goût du public a changé : si les tragédies monotones et vides des Marmontel, des Châteaubrun, des Renout, si les comédies quintessenciées des Voisenon, des Dorat, et autres singes de Marivaux ne réussissent pas à le satisfaire, l'art vigoureux d'un Corneille ou d'un Molière, l'exquise délicatesse d'un Racine ne trouvent pas non plus grâce devant lui.

Il lui faut du nouveau : avant de faire place entre la Comédie et la Tragédie à un troisième genre dramatique, plus d'un poète avait songé à élargir les anciens cadres sans les briser, à renouveler adroitement les formules classiques sans trop les dénaturer, et plus d'une fois aussi ces demi-réformes avaient donné naissance à des œuvres intéressantes qui préparèrent l'éclosion du Drame.

(1) Voltaire : *Sommaire des pièces de Molière ;* le *Malade Imaginaire.— Conseils à un journaliste :* De la comédie. Ed. Moland, XXIII, p. 126, XXII, p. 247. — Le *Moliériste*, Ier août 1779.

(2) Mercier, *Du Théâtre*, pp. 67 et 89 ; *Mémoires secrets*, t. II, 17 août 1764 ; t. IV, 3 février 1769 ; t. VI et XXIV, 2 juin, et 2 juillet 1772. *Corresp. litt.* de Grimm, t. VII, p. 43 ; t. X, p. 187

II

Après les froides imitations de Lagrange-Chancel et de de Campistron, la Tragédie, inconsciemment et sans paraître à première vue s'écarter du code de Boileau, avait subi de profondes modifications ; insensiblement s'était détruit en elle l'équilibre harmonieux établi par le génial instinct de Racine ; faute de posséder d'aussi rares dons de pénétration psychologique, on était arrivé à négliger la peinture des caractères et des passions pour développer davantage d'autres éléments du poème dramatique. Sans rechercher jusqu'à quel point le *Manlius* de la Fosse, imité d'Otway, constitue une première main-mise de l'Angleterre sur notre théâtre, sans nous arrêter aux tentatives de tragédies sacrées qui marquent le début du siècle (1) et sans attacher une importance excessive aux pièces de la Motte, timides et régulières, ni même à ses théories audacieuses, venues trop tôt pour exercer une réelle influence (2), constatons qu'avec le plus illustre dramaturge de l'époque, Crébillon, l'étude des nuances du sentiment passe au second plan pour faire place aux complications de l'intrigue, aux incidents romanesques, aux péripéties terrifiantes et aux dénouements horribles, toutes choses qu'avaient chéries la vieillesse de Corneille, et qui, après avoir à peu près disparu de la Tragédie avec Racine, y rentraient triomphalement et semblaient, aux yeux de certains, en constituer tout l'attrait. Si l'on y joint le ton emphatique et déclamatoire qu'abandonne rarement l'auteur de *Rha-*

(1) Il y en a toute une série depuis le *Saül* de l'abbé Nadal (1705), jusqu'au *Jonathas* de Duché (1714), suivi deux ans plus tard de la première représentation d'*Athalie* au Théâtre-Français.

(2) Cf. Dupont : *Un poète philosophe au commencement du* XVIIIe *siècle : Houdar de la Motte*, Paris, 1898, livre I, ch.VI, et livre II, ch.V.

damiste, on trouvera déjà en lui l'origine des traditions fâcheuses qui se sont obstinément imposées à tous les essais de rénovation dramatique tentés au XVIIIe siècle ; d'autres raisons viendront encore engager les auteurs à bannir de leurs pièces la simplicité de structure et la simplicité d'élocution ; mais l'exemple victorieux de Crébillon n'y aura certainement pas été étranger.

Quelques années plus tard, Voltaire apporte au vieil édifice des changements d'une toute autre conséquence. Avec lui, les anciens cadres s'élargissent ; les rigides formules s'assouplissent ; des horizons nouveaux s'ouvrent devant la Tragédie transformée et rajeunie. Le lieu de la scène y est transporté, avec une liberté jusque-là inconnue, sous les cieux les plus divers ; toutes les époques historiques y figurent ; le monde gréco-romain fait place à celui du moyen âge chevaleresque dans *Adélaïde du Guesclin* et *Tancrède* ; avec *Alzire* nous passons en Amérique, avec *Zulime* en Afrique ; *Mahomet*, *Zaïre* et l'*Orphelin de la Chine* nous font connaître l'Islam et l'Extrême-Orient, en attendant que les *Guèbres* et les *Scythes* nous révèlent des nations dont la vague notoriété laissait le champ libre aux caprices du poète. Tout en continuant à cultiver après Crébillon « l'art grossier des coups de théâtre, des méprises et des reconnaissances (1) », il le perfectionne et le renouvelle en présentant aux yeux ce que de froids récits exposaient jusque-là aux oreilles distraites des auditeurs : apparitions, pompes nuptiales, assemblées du Sénat, échafauds, duels, meurtres accomplis sur la scène désormais libre de spectateurs (2) font de la Tragédie une

(1) H. Lion, Les *Tragédies et les Théories dramatiques de Voltaire*, p. 433. L'*Aperçu général*, qui termine cette excellente étude, donne un résumé très net et très exact des innovations apportées par Voltaire dans la tragédie.

(2) A partir de 1759, grâce à la générosité du duc de Lauraguais.

œuvre plus vivante et moins purement oratoire, qui va pouvoir profiter des progrès de la pantomime, du costume et de la décoration ; cette réforme ne va pas sans quelques libertés prises avec les règles étroites du code classique, dont Voltaire prépare sans brusquerie et sans violence apparente un souhaitable élargissement. Enfin et surtout, pour l'auteur de *Mahomet* le théâtre cesse d'être un vain amusement destiné simplement à récréer une assemblée d'oisifs et de mondains : il a une mission sociale plus haute : le poète dramatique devient avec lui le porte-parole de la philosophie, destiné à répandre dans les milieux les plus frivoles de graves et menaçantes vérités que l'on goûtera et que l'on retiendra mieux, après les avoir découvertes sous le voile léger de l'allusion et de l'allégorie. Chaque tragédie contient une leçon morale qui ressort, soit de l'action elle-même et de son dénouement, soit de la sympathie ou de l'antipathie qu'inspirent les principaux personnages, soit enfin des sentences et des tirades que l'auteur met dans la bouche de ses héros, pour le plus grand profit de la propagande philosophique et le plus grand tort de la vraisemblance théâtrale. Cette tendance, déjà sensible dans *Alzire* (1735), s'affirme très nettement en 1742 avec *Mahomet*, véritable pièce de combat, dirigée contre la superstition et le fanatisme, dira son auteur, contre la religion chrétienne, assureront ses ennemis ; elle s'accentuera de plus en plus jusqu'à la fin de la carrière de Voltaire et deviendra même la seule raison d'être et le seul intérêt de certaines tragédies fort peu attachantes par ailleurs (1). On pourrait noter encore la tentative curieuse, accomplie dans les *Scythes*, pour donner au style plus de naturel et de familiarité, et pour mettre au premier plan de l'action tragique des personnages d'humble condition. Mais

(1) Les *Lois de Minos* et *Don Pèdre*, par exemple.

ici, il faut prendre garde aux dates : nous sommes en 1767, et Voltaire n'est plus un précurseur, mais un imitateur ; la Tragédie, au lieu de devancer le Drame, s'accommode par une transformation imprévue aux théories de Diderot, et c'est bien vainement qu'une préface habile essaie sur ce point de donner le change au lecteur (1).

Quoi qu'il en soit, et si l'on veut s'en tenir rigoureusement à la partie de l'œuvre tragique de Voltaire qui précède la publication du *Fils Naturel*, on y peut sentir déjà un souffle assez puissant de rénovation pour conclure que la forme rigoureusement classique de la Tragédie selon Boileau semblait trop rigide et trop étroite aux écrivains aussi bien qu'au public. Les éléments nouveaux que le maître y introduisait ne furent pas négligés par les disciples, le plus significatif surtout — nous voulons parler de la prédication philosophique — fait désormais l'attrait principal des tragédies nouvelles ; les tirades tendancieuses de la *Veuve du Malabar* et des *Druides* (2), ne seront pas applaudies avec moins d'empressement que celles des *Guèbres* et des *Lois de Minos*, par un public prompt à saisir toutes les allusions frondeuses et à souligner tous les passages peu orthodoxes. En même temps que la technique s'assouplit, le but même du poème tragique se déplace : la recherche de l'utilité morale et sociale tend à supplanter le souci de la beauté artistique. La Philosophie possède dans la Tragédie un instrument de propagande encore imparfait et indirect : le Drame lui en fournira un autre, mieux approprié à ses besoins (3).

(1) Voy. infra, pp. 182-183, et H. Lion, *op. cit.*, pp. 318 à 339.

(2) Tragédies de Le Mierre et de Le Blanc, représentées en 1770 et 1772.

(3) V. plus loin: Première partie, ch. III : *Origines sociales du Drame*, et IIIe partie, ch. Ier, les *Idées philosophiques et morales*, et Fontaine : Le *Théâtre et la Philosophie au* XVIIIe *siècle*.

III

En même temps une évolution analogue s'opère dans la Comédie, qui tend de plus en plus à substituer au franc comique de Molière et de ses successeurs immédiats, soit une étude minutieuse et quintessenciée des mœurs de la société élégante, soit un genre plus sérieux qui cherchera moins à divertir qu'à toucher et à moraliser.

On comprend facilement que la première veine fut plus vite épuisée que la seconde : il est rare de rencontrer un esprit aussi délicat et aussi subtil que Marivaux, capable de nuancer et de renouveler sans cesse la peinture de l'amour entre gens distingués et très raffinés. Du jour où l'on cesse de toucher le fond largement humain qui subsiste sous le vernis des élégances mondaines, pour effleurer seulement les apparences tout extérieures d'un sentiment qui n'est plus de la passion, mais une fade et froide galanterie, on ne peut plus produire que d'agréables et insignifiantes bluettes, où se rencontreront quelques fines répliques, quelques scènes charmantes, quelques trouvailles d'expression ou, plus rarement, de sentiment ; mais il faut renoncer à créer une œuvre forte et durable. Aussi, que trouvons-nous dans la *Coquette fixée*, dans la *Feinte par Amour* ou dans les *Fausses infidélités* (1), sinon des copies de Marivaux, dépouillées de tout ce que nous aimons chez Marivaux ?

Mais la Comédie sérieuse avait un plus brillant avenir (2). A la génération franchement joyeuse des Regnard et

(1) Comédies de Voisenon, de Dorat et de Barthe, jouées en 1746, 1765 et 1768.

(2) Pas plus pour la Comédie que pour la Tragédie, nous ne prétendons rappeler ici les pièces antérieures à la période classique qui paraissent émaner d'une poétique analogue à celle du Drame. Nous

des Dancourt succède bientôt le sage Destouches qui va faire entendre une tout autre note. C'est de propos délibéré qu'il abandonne la tradition de Molière : « Toute la gloire dont je puisse me flatter, écrit-il dans la préface du *Glorieux*, c'est d'avoir pris un ton qui a paru nouveau, quoiqu'après l'incomparable Molière il semblât qu'il n'y eût point d'autre secret de plaire que celui de marcher sur ses traces. Mais quelle témérité de vouloir suivre un modèle que les auteurs les plus sages et les plus judicieux ont toujours regardé comme inimitable ? Il ne nous a laissé que le désespoir de l'égaler, trop heureux si, par quelque route nouvelle, nous pouvons nous rendre supportables après lui ». Quelle sera cette route nouvelle ? L'épigraphe même de la pièce l'indique assez : *omne tulit punctum qui miscuit utile dulci;* et l'auteur appuie encore : « J'ai toujours eu pour maxime incontestable que, quelque amusante que puisse être une comédie, c'est un ouvrage imparfait et même dangereux, si l'auteur ne s'y propose pas de corriger les mœurs, de tomber sur le ridicule, de décrier le vice et de mettre la vertu dans un si beau jour qu'elle s'attire l'estime et la vénération publique (1) ».

Le ton des pièces répond à celui des préfaces : au lieu du rire mâle de Molière ou de la verve endiablée de Regnard, nous allons assister à des leçons de morale en action, sans

partons du XVIIe siècle et de l'époque où triomphe indiscutablement le code de Boileau, sans nous préoccuper du théâtre irrégulier qui a précédé Corneille, et que les réformateurs du XVIIIe siècle ont ignoré ou dédaigné. Il nous importe peu que l'on ait constaté dès le XIIIe siècle l'existence d'une espèce de *Comédie larmoyante* (Lenient, La *Satire en France*, 2e éd. Paris, 1877, pp. 319 et 325), si la Chaussée et Diderot ne l'ont pas connue ; le fait que le moyen âge a composé des comédies moralisantes ne prouve pas le moins du monde que le Drame du XVIIIe siècle ne soit pas un produit essentiellement moderne, né du cosmopolitisme littéraire et du mouvement philosophique.

(1) Préface du *Glorieux* (1732).

rien de forcé du reste ni de déclamatoire, où domine une sorte de sourire terne ; on les croirait écrites par un Boileau adouci qui aurait rogné ses ongles de satirique. Destouches se piquait d'avoir inauguré un « comique noble et sublime » (1) qui voisinait déjà quelque peu avec le tragique ; Fontenelle en a heureusement défini la nature, en adressant ce compliment à l'auteur du *Glorieux* le jour de sa réception à l'Académie française (2) : « La plus difficile espèce de comique est celle où votre génie vous a conduit, celle qui n'est comique que pour la raison, qui ne cherche point à exciter bassement un rire immodéré dans une multitude grossière, mais qui élève cette multitude presque malgré elle à rire finement et avec esprit (3) ».

Fontenelle avait de bonnes raisons pour approuver ce genre tempéré ; tandis que Destouches remportait au théâtre des succès flatteurs en suivant ce nouveau filon, il s'exerçait lui-même à composer dans le silence du cabinet, des comédies sérieuses (4) qu'il devait, sur la fin de sa carrière, réunir et publier, en les accompagnant d'une préface qui, aussi bien que ces essais trop méconnus, vaut la peine d'être lue. Il y montrait comment il était possible de créer un genre jusque-là inédit, en cultivant le terrain qui est commun à la fois à la Tragédie et à la Comédie ; car si l'une exclut le plaisant et l'autre le terrible, « toutes deux peuvent admettre le rare, le pitoyable, le tendre... Il y aura donc, ajoutait-il, des pièces de théâtre qui ne seront ni parfaitement tragédies, ni

(1) Préface de l'*Amour usé*. V. sur Destouches : Wetz, *Die Anfænge der ernsten bügerlichen Dichtung*, 1re partie du premier volume, seule parue ; et Lanson, *Nivelle de la Chaussée et la Comédie larmoyante*, première partie, ch. II, pp. 36 à 46.

(2) Le 24 août 1723.

(3) *Discours à l'Académie française*, pour la réception de Destouches : *Œuvres*, éd. 1758-1766, t. III, p. 129.

(4) Les premières, *Macate* et le *Tyran*, datent de 1722 et 1724. La préface est au t. VII des *Œuvres*.

parfaitement comédies, mais qui tiendront de l'un et de l'autre genre, et plus ou moins de l'un que de l'autre (1) ».

Mais tandis qu'il gardait modestement dans son portefeuille *Macate*, le *Testament*, *Henriette* et autres échantillons de cette nouvelle sorte de drame, d'autres plus hardis, allaient aborder la scène avec des œuvres analogues. Dès 1728, Piron donnait sa comédie attendrissante des *Fils ingrats*, dont le ton sérieux ne faisait guère prévoir la joyeuse verve qui devait animer la *Métromanie*. G. Larroumet a montré dans un des chapitres les plus curieux de son livre sur Marivaux comment l'auteur de la *Mère confidente* (1735) avait fourni en même temps que Destouches et la Chaussée un modèle charmant du genre que Diderot allait bientôt prôner et présenter comme sien. Voltaire lui-même, cédant à l'entraînement général, composait dans le goût du jour l'*Enfant prodigue* (1736) et *Nanine* (1749), mais essayait de s'attribuer une certaine originalité en distinguant le « genre larmoyant » de ses confrères, du « genre mixte » c'est-à-dire admettant le mélange du comique avec le pathétique, qu'il adoptait pour son compte (2).

Enfin et surtout, il faut signaler au premier rang parmi lès précurseurs du Drame l'auteur de *Mélanide* et de la *Gouvernante*, Nivelle de la Chaussée, dont le nom reste indissolublement attaché au genre, tant applaudi alors et tant discuté, de la *Comédie larmoyante*. Que Diderot et son école se soient — sans trop le dire — beaucoup souvenus et beaucoup

(1) Sur la manière dont il concevait ces nuances intermédiaires, cf. infra, pp. 448-449.

(2) Préfaces de l'*Enfant prodigue*, de *Nanine*, le *Pauvre diable*, etc. Cf. infra, pp. 447-448. — Lanson, *Nivelle de la Chaussée et la Comédie larmoyante*, IIIe partie, ch. VI, Imitateurs de la Chaussée, pp. 274, 276. — H. Lion, Les *Tragédies et les Théories dramatiques de Voltaire*, pp. 285 à 290. — Holzhausen. *Die Lustspiele Voltaire's*, IIe partie (1736-1760).

servis des pièces de la Chaussée, et que ces pièces elles-mêmes annoncent en beaucoup d'endroits le *Fils Naturel* et le *Père de Famille*, c'est ce que nul ne pourrait nier ; on y trouve déjà le romanesque dans la conception de l'intrigue, la sensibilité dans la peinture des caractères, le désir prédominant de toucher et d'émouvoir avec une tendance déjà marquée à moraliser. Mais si la Chaussée a devancé le Drame, est-il vrai de dire qu'il l'a créé ? Les historiens qui se sont attachés à relever sa mémoire, aussi bien que les critiques qui ont tenu à rabaisser celle de Diderot, ne sont pas éloignés de le prétendre. Telle était, en somme, l'opinion exprimée par Palissot, par La Harpe, par Chénier, pour qui Diderot et son école ont simplement « défiguré en prose barbare un genre où La Chaussée avait mérité, par un style naturel et des peintures vraies, la réputation d'un bon poète de second ordre (1) ». On pourrait sans doute souscrire à une pareille affirmation s'il n'avait manqué à la Chaussée de substituer la prose au vers, de formuler explicitement la poétique du nouveau genre qu'il instaurait, enfin et surtout, de donner à la Comédie larmoyante ce caractère bourgeois et ce rôle social qui constituent, nous le verrons, les caractères essentiels du Drame (2).

D'ailleurs, en même temps que la Chaussée ou après lui, d'autres écrivains serraient de plus près encore cette nouvelle

(1) M.-J. Chénier, *Réflexions sur la tragédie de Fénelon*, *Œuvres*, éd. de 1825, t. IV, p. 213. Cf. La Harpe, *Lycée*, t. XI, p. 469. *Correspondance litt.*, lettre V; Palissot, *Mémoires littéraires*, Art. la Chaussée ; Clément et de la Porte, *Anecdotes dramatiques*, t. I, p. 329 ; Schlegel, *Cours de littérature dramatique*, t. II, pp. 305-306 ; Lanson, *ouv. cit.*, pp. 277 et 300. — On est assez surpris de relever une appréciation analogue chez Mercier : « Ah ! si la Chaussée, si pur, si élégant, si noble, avait eu plus de force, d'intérêt et de chaleur, le drame existerait aujourd'hui dans toute sa beauté et toute dissertation deviendrait inutile ». (*Du Théâtre*, pp. 105, 106.)

(2) Cf. infra, pp. 154-156.

forme dramatique qui devait donner lieu aux discussions les plus passionnées, aux admirations et aux critiques les plus partiales. Tandis que le président Hénault hasardait dans son *François II* (1747) un spécimen inédit de drame historique à la manière de Shakespeare (1), Mme de Graffigny adoptait la prose dans *Cénie* (1750) dont le sujet est bien voisin de celui de la *Gouvernante* ; Gresset, avant de donner son chef-d'œuvre, le *Méchant* (1747) où l'élément plaisant est loin de dominer, s'essayait dans *Sidney* à peindre l'état d'un jeune amoureux consumé de mélancolie, hanté par l'idée du suicide (2). Sans parler des pièces plus ou moins attendrissantes comme l'*Epouse suivante* de Chevrier (1755) ou la *Jeune Grecque* de Voisenon (1756), il convient de signaler à part, dès 1742, un essai des plus singuliers de tragédie bourgeoise en prose (3) ; la pièce de Landois, intitulée *Silvie ou le Jaloux*, mériterait plus qu'une rapide mention ; par les tendances révolutionnaires affichées dans la préface, par la singularité du sujet, la violence de la passion, la brutalité fougueuse de

(1) V. H. Lion, le *Président Hénault*, Paris, 1903, 2e partie, ch. II : les Œuvres dramatiques. D'autre part, on trouverait des précédents à la Comédie historique du genre de la *Partie de chasse de Henri IV*, dans certaines pièces fort curieuses, comme le *Chevalier Bayard*, d'Autreau (1731), et le *Comte de Neuilli* de Boissy (1736).

(2) Croirait-on que les vers suivants figurent dans une comédie de 1745 ? :

L'esclave est-il coupable en brisant sa prison ?
Le juge qui m'attend dans cette nuit obscure,
Est le père et l'ami de toute la nature ;
Rempli de sa bonté, mon esprit immortel
Va tomber sans frémir, dans son sein paternel.
(Acte III, sc. 1.)

On croirait plutôt lire une des premières adaptations françaises de *Werther*. Il est assez singulier de remarquer qu'en 1782, Marsollier traita le même sujet dans une note tout à fait comique, dans le *Vaporeux*.

(3) Nous ne nous arrêterons pas à la *Zéloïde* de Saint-Foix (1747), qui, écrite en prose pour le Théâtre-Italien, rassemble en un acte tous les incidents romanesques et tous les procédés usés d'une véritable tragédie à la Crébillon.

l'expression et le souci de frapper le spectateur au moyen du décor et de la pantomime, elle devance vraiment la poétique de Diderot, qui n'osa jamais aller aussi loin dans l'application de ses propres théories. Quinze ans avant la publication du *Fils Naturel*, les temps n'étaient pas venus encore de pareilles audaces, et la courte pièce de Landois ne rencontra que l'insuccès et l'oubli.

Ainsi, par un mouvement convergent, plutôt encore que parallèle, la Comédie et la Tragédie tendaient à se rejoindre en un genre intermédiaire dont plusieurs auteurs applaudis avaient fourni de notables modèles. Cette fusion va être hâtée en même temps qu'elle prendra un caractère imprévu et une importance toute particulière grâce à l'influence des littératures étrangères et surtout à la transformation profonde de la société.

CHAPITRE II

Influence des Littératures étrangères.

I. — Les littératures étrangères, plus que l'antiquité, aident le XVIIIe siècle à sentir les imperfections du théâtre français classique. — Le *Journal Etranger*.

II. — Influence insignifiante des littératures méridionales. — Goldoni, Voltaire et Diderot ; la *Maison de Molière*. — L'Espagne : Linguet et Beaumarchais.

III. — L'Anglomanie. — Shakespeare et le Drame. — Les premières traductions du théâtre anglais. — Le *Marchand de Londres* et le *Joueur*. — Imitations diverses : Fielding et Richardson. — Echanges par ricochets entre les deux littératures.

IV. — Influences réciproques du Drame français et du Drame allemand : Diderot et Lessing. — L'importance des imitations ne répond pas à leur nombre : prédilection de nos dramaturges pour les pièces allemandes les plus médiocres. — Lessing, Gœthe et Schiller. — Gessner et les *poetæ minores*.

V. — Caractère de ces diverses imitations : leur influence très inégale. — Suppressions et atténuations : les adaptations du *Marchand de Londres*. — Complexité des questions de priorité : difficultés de leur interprétation et limites de leur importance.

I

Lorsque Diderot, Grimm ou Voltaire lui-même reconnaissent l'insuffisance des formules théâtrales classiques, ils ne raisonnent point au nom d'une conception tout idéale du Drame, dont leur imagination aurait seule fourni les élé-

ments ; s'ils sentent si vivement et s'ils dénoncent avec tant d'insistance les lacunes de notre système dramatique, c'est qu'ils possèdent, en dehors de la littérature française, certains points de comparaison. Il leur arrive parfois de regretter que l'on ait perdu le goût de cette admirable simplicité qui fait la grandeur et la beauté souveraine du théâtre grec. Diderot, critiquant les complications romanesques de notre théâtre, écrit : « Les anciens en avaient une autre idée. Une conduite simple, une action prise le plus près de sa fin, pour que tout fût dans l'extrême ; une catastrophe sans cesse imminente et toujours éloignée par une circonstance simple et vraie ; des discours énergiques ; des passions fortes ; des tableaux ; un ou deux caractères fermement dessinés : voilà tout leur appareil. Il n'en fallait pas davantage à Sophocle pour renverser les esprits... Je ne me lasserai point de crier à nos Français : la Vérité ! la Nature ! les Anciens ! Sophocle ! Philoctète !.... Nous n'avons rien épargné pour corrompre le genre dramatique. Nous avons conservé des anciens l'emphase de la versification qui convenait tant à des langues à quantité forte et à accent marqué, à des théâtres spacieux, à une déclamation notée et accompagnée d'instruments ; et nous avons abandonné la simplicité de l'intrigue et du dialogue, et la vérité des tableaux (1). » De tels regrets prouvent que Grimm n'avait pas tort de saluer en Diderot un des très rares esprits qui eussent, au XVIIIe siècle, un sentiment juste et profond de l'antiquité (2) ; mais, précisément parce que la plupart de ses contemporains comprenaient les Anciens à la manière du P. Brumoy ou de La Harpe, une pareille évoca-

(1) Diderot, *De la poésie dramatique*, V. : Des drames simples et des drames composés, t. VII, p. 316. *Second Entretien sur le Fils Naturel*, VII, pp. 120, 121.

(2) *Corr. litt.*, juillet 1759, IV, p. 120 (à propos du *Socrate*, de Voltaire).

tion du théâtre grec ne pouvait être que bien platonique et bien vaine. Il en allait tout autrement avec les théâtres étrangers, avec le théâtre anglais surtout.

C'est à lui qu'on se réfère sans cesse, comme à un exemple de hardiesses, parfois excessives, mais qui contrastent singulièrement avec nos règles et nos conventions mesquines et étroites : « Il y règne, écrit Grimm en 1756, un certain naturel inestimable, que la décence et la timidité de notre goût ont banni de nos pièces (1). » C'est Shakespeare, Lillo et Moore que Diderot invoque pour réclamer la création de la « Tragédie domestique et bourgeoise (2) ». Quant à Voltaire, on sait avec quel intérêt défiant, mais toujours attentif, il ne cesse de suivre et d'étudier les productions étrangères pour les comparer aux nôtres. Dans les passages où il signale les défauts de notre Tragédie (3), il ne manque pas de leur opposer les qualités contraires qu'il relève dans le théâtre des autres nations ; dans le *Discours sur la Tragédie* imprimé en tête de *Brutus*, il cite l'opinion d'un auteur italien, pour qui nos œuvres tragiques sont *un riassunto di belle Elegie e sontuosi Epitalami* ; il oppose la *Venise sauvée* d'Otway au *Manlius* de La Fosse, qui n'a pas osé présenter sur la scène toute la réunion des conjurés ; il exprime le ravissement où l'a plongé une scène de *Jules César* ; et tout en reconnaissant les défauts énormes des dramaturges anglais, il regrette que les nôtres n'aient pas un peu de leur audace et de leur violence : « Si les Grecs et vous, conclut-il, vous passez les bornes de la bienséance, et si surtout les Anglais ont donné des spectacles effroyables, voulant en donner de terribles, nous autres Français, aussi scrupuleux que vous avez été témé-

(1) Grimm, *Corr. litt.*, III, p. 230. Cf. septembre 1765, VI, pp. 370, 371, etc.

(2) *Second Entretien sur le Fils Naturel*, VII, p. 120.

(3) Voir le chapitre précédent, pp. 20-21.

raires, nous nous arrêtons trop, de peur de nous emporter, et quelquefois nous n'arrivons pas au tragique, de crainte d'en passer les bornes (1). » Plus tard, il traitera Shakespeare de Gilles de la Foire et d'Arlequin (2) ; mais son acharnement même à le déchirer montre assez que le théâtre anglais pouvait lui inspirer les sentiments les plus violents et les plus contradictoires, mais jamais l'indifférence, et les larges emprunts qu'il a fait aux « beautés irrégulières » de Shakespeare, témoignent qu'il sentait fort bien sur quels points l'auteur d'*Othello* possédait ce qui manquait à nos tragiques.

Cette tendance inconnue au XVIIe siècle, qui pousse les critiques à comparer les œuvres françaises à celles des littératures étrangères contemporaines, et non plus aux modèles de l'antiquité est une des manifestations du *cosmopolitisme littéraire* qui caractérise la seconde moitié du XVIIIe siècle : épilogue de la querelle des Anciens et des Modernes ou prélude du Romantisme européen, ce mouvement reste un des phénomènes intellectuels les plus remarquables de cette époque si riche en efforts originaux et en innovations de toute sorte. Ce n'est pas en quelques lignes que nous pouvons en rechercher les causes, ni même en rappeler les traits principaux ; sans parler des travaux plus particuliers, il est facile de retrouver dans le livre si plein de faits de J. Texte (3), les origines de l'influence anglaise, singulièrement favorisée par la Révocation de l'Edit de Nantes et l'émigration protestante, et la part qui revient dans la diffusion des idées étrangères aux principaux écrivains du siècle, de Bayle à J.-J. Rousseau, en passant par Destouches,

(1) Ed. Moland, II, pp. 314 à 318.

(2) *Dict. philosophique*, éd. Moland, XVII, p. 405. Cf. *Appel aux Nations de l'Europe*, éd. Moland, XXIV. *Lettre à l'Académie*, en tête d'*Irène*. *Ibid.*, VII, p. 134, etc.

(3) *J.-J. Rousseau et les Origines du cosmopolitisme littéraire*, Paris, 1895.

Muralt, Prévost, Voltaire et Diderot. A quoi bon raconter pour la centième fois la querelle des Bouffons, énumérer les traductions d'Young ou de Gessner, dresser la liste des mots anglais importés avant la Révolution, ou celle des jeunes Français que la lecture de *Werther* a poussés au suicide ? Les travaux précis et scientifiques sur les rapports entre les différentes littératures européennes au XVIIIe siècle se sont assez multipliés durant ces dernières années pour nous dispenser d'un développement banal et facile sur l'esprit cosmopolite et nous permettre de borner notre étude aux emprunts faits par le Drame français aux littératures étrangères (1).

Rappelons seulement qu'à la date de 1754, trois ans avant la publication du premier drame de Diderot, se fonde le *Journal Etranger*, dont le but est de répandre parmi nous la connaissance des littératures du dehors. Dans la longue préface où Grimm énumère tous les avantages d'une entreprise de ce genre, un passage d'une ironie voilée sur l'infaillibilité du goût français (2) montre bien que l'heure est venue de faire appel aux modèles étrangers pour renouveler « la constitution actuelle de nos spectacles », et « le ton qui règne dans la plupart de nos écrits ». Plus loin, le rôle de la

(1) Nous indiquerons, en note, au cours de ce chapitre, ceux de ces travaux qui touchent de près à notre sujet. Les ouvrages qui renferment les vues les plus générales et les plus complètes sont, pour nos rapports avec l'Angleterre, celui de J. Texte, pour nos rapports avec l'Allemagne, ceux de Th. Süpfle et de M. Virgile Rossel. Le développement européen du drame a été esquissé largement par M. Eloesser : *Das bürgerliche Drama*. Cf. Joret, *Herder et la Renaissance littéraire en Allemagne au* XVIIIe *siècle*, Paris, 1875, pp. 71-105.

(2) « Cependant, comme le goût n'est guère susceptible de démonstration, s'il n'y en a qu'un qui soit le bon exclusivement, et que chacun croie le posséder, ce n'est qu'en les comparant tous qu'on peut s'assurer de celui qui mérite en effet la préférence. Parallèle d'autant plus honorable à la nation française, qu'elle y triomphera sûrement à bien des égards, etc... » (Préface du *Journal Etranger*, reproduite dans la *Corr. litt.* de Grimm, XVI, p. 332.)

France dans la collaboration européenne souhaitée par les philosophes est heureusement défini, et les avantages de ces échanges internationaux sont exposés dans des termes qui, à cette date, valent la peine d'être cités : « Un sujet mal traité par un auteur étranger deviendra un sujet tout neuf sous la plume d'un écrivain français ; si l'un a fourni de meilleures idées, l'autre saura mieux les mettre en œuvre ; car, pour rendre à chacun la justice qui lui est due, si les bonnes choses se trouvent souvent chez les autres nations, il faut avouer au moins que ce n'est guère qu'en France que se font les bons livres. On gagnera donc de tous côtés à ces échanges mutuels ; c'est de ce concours universel où les uns fourniront des matériaux, les autres l'art de les employer et où tous s'entr'aideront réciproquement, que sortiront les meilleurs ouvrages qu'on puisse faire en tout genre. C'est ainsi qu'il renaîtra un siècle, le plus brillant de tous, qui ne sera plus appelé le siècle d'Auguste ou de Louis XIV, la grande époque de la France ou de l'Italie, ni d'aucune autre nation en particulier ; ce sera le siècle glorieux de l'Europe entière. Toute l'Europe éclairée réunira ses efforts pour porter la philosophie, les lettres, les arts et tous les travaux utiles aux hommes au degré de perfection qu'il est permis à la faiblesse humaine d'atteindre ; et le monde entier, riche de tant de lumières, s'accoutumera insensiblement à en jouir et à les partager (1). »

(1) *Ibid.*, pp. 341-342. Sur les mentions faites, antérieurement à cette date de 1754, d'œuvres dramatiques étrangères, par L. Riccoboni (1738), d'Argens (1742), etc., voir Joret : *Des rapports intellectuels et littéraires de la France avec l'Allemagne*, Paris, 1884, p. 29.

II

Redescendons de ces hauteurs pour examiner sous quelles formes et avec quels résultats — assez éloignés, hélas ! des espérances optimistes de Grimm — s'est exercée l'influence de l'étranger sur notre Drame.

Il convient d'abord de remarquer que les littératures des différentes nations ont agi sur nos écrivains dramatiques dans une mesure fort inégale : la part qui revient aux théâtres italiens et espagnols est insignifiante, comparée à celle de l'Allemagne et surtout de l'Angleterre. C'est en effet cette dernière nation que nous imitons au XVIIIe siècle, toutes les fois que nous méditons quelque réforme d'une réelle portée philosophique et sociale. Or c'est bien dans cet esprit que s'accomplira la rénovation de notre théâtre, à laquelle Diderot et Mercier s'appliqueront avec des gestes d'apôtres et une gravité de grands prêtres. On laissera donc l'Italie nous amuser de ses imbroglios étourdissants ou nous charmer par sa musique plus harmonieuse que dramatiquement expressive ; c'est ailleurs que l'on ira chercher les modèles du théâtre moral et austère qui convient à une nation éclairée.

Pourtant, par une singulière fortune, trois des premiers drames représentés sur la scène de la Comédie-Française rappellent par leurs titres ou par certaines particularités de l'intrigue et des caractères des pièces de Goldoni, que la cohorte anti-philosophique accusa incontinent Diderot et Voltaire d'avoir effrontément plagiées. A en croire ces adversaires de mauvaise foi, le *Père de Famille* et le *Fils Naturel*

ne seraient que d'infâmes copies de deux comédies italiennes; quant à l'*Ecossaise*, ce serait une sorte de centon où la *Bottega del Caffe* et quelques autres ouvrages du même auteur auraient été déchiquetés, puis rapiécés tant bien que mal.

Nous n'avons pas à reprendre ici tous les détails de cette polémique qui fait plus d'honneur à l'imagination de Fréron qu'à sa bonne foi. Les explications fournies par Diderot dans le traité *De la Poésie dramatique*, la traduction des deux pièces de Goldoni, publiée par Deleyre la même année, le désaveu formel contenu dans les *Mémoires* de Goldoni lui-même, ne peuvent laisser subsister aucun doute. Entre le *Père de Famille* français et son homonyme italien, il n'y a de commun que le titre. Le *Fils Naturel* présente bien une situation initiale identique à celle du *Véritable Ami* et la marche des deux premiers actes offre de nombreuses analogies ; mais, à aucun moment, le ton n'est le même dans les deux pièces et dès le troisième acte, les intrigues cessent de se ressembler (1). En ce qui concerne l'*Ecossaise*, on n'y trouve qu'un point de similitude vraiment frappant avec la *Bottega del Caffe* ; et c'est précisément le caractère de don Marzio, proche parent du Wasp de la pièce française ; or nul n'ignore que Voltaire a prétendu y incarner Fréron en personne, et qu'il n'avait pas besoin du théâ-

(1) C'est précisément cette différence de ton, — capitale en l'espèce, — que semble avoir volontairement négligée M. Toldo (*Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 1895, XXVI, pp. 350 et sqq.) ; reprenant la question après Rosenkranz et Assézat, il institue une comparaison minutieuse et instructive, mais non absolument impartiale entre les deux intrigues. Voir comme témoignages contemporains : les deux traductions de Deleyre, publiées à Avignon en 1758 ; Diderot, *De la Poésie dramatique*, ch. X (*Œuvres*, t. VII, pp. 336 à 339). — *Mémoires* de Goldoni, éd. de 1787, III, p. 30 à 34. — Quant à la prétendue imitation de *Pamela nubile* dans le *Père de Famille*, les arguments de M. Toldo ne nous paraissent nullement convaincants. Cf. Rabany, *Carlo Goldoni*, Paris, 1896, pp. 281 à 283.

tre de Goldoni pour camper sur la scène la caricature de son infatigable ennemi (1).

La question se pose tout autrement à l'égard de Mercier : lui-même n'a jamais nié ce que devait à Goldoni sa *Maison de Molière* (2) ; il déclare dans sa préface qu'il a voulu seulement adapter l'ouvrage italien, avec quelques embellissements toutefois. Goldoni n'avait pas mis dans la bouche de Molière toutes les tirades philosophiques et les professions de foi littéraires que lui prête généreusement Mercier (3) ; il n'avait pas imaginé d'établir un dialogue entre une jeune fille de bonne famille qui veut entrer au théâtre et l'auteur de *Tartuffe* qui emploie toute son éloquence à l'en détourner ; il n'avait pas eu l'idée — assez amusante — de montrer le valet de Molière en train de faire des papillotes avec un des manuscrits de son maître ; enfin, il avait donné comme confident à son héros un vague et impersonnel Léandre, à qui Mercier substitue assez heureusement le personnage bien venu de Chapelle. La critique, qui sut fort bien démêler la part de chacun, observa, non sans malice, que les passages les plus vivants et les plus naturels étaient précisément ceux où Mercier avait suivi de très près le modèle italien (4).

Trop de naturel ! C'est là ce que devaient reprocher, au

(1) Les autres points communs (lieu de la scène et caractère des tenanciers de l'hôtel), sont assez peu importants. On en peut dire autant du rapprochement entre le dénouement de *Pamela nubile* et celui du *Droit du Seigneur* (article de P. Toldo dans le *Giornale Storico*, 1898, XXXI, pp. 343 à 360). Cf. Favart, *Mémoires* (éd. de 1808), t. I, p. 77. — Bouvy, *Voltaire et l'Italie*, Paris, 1898, pp. 227 à 229.

(2) Publiée dès 1776 sous le titre de *Molière*, remaniée pour la représentation, jouée à la Comédie-Italienne en 1787 et publiée avec son nouveau titre et sous sa nouvelle forme en 1788. La pièce de Goldoni avait été jouée à Turin en 1751.

(3) Voir pour plus de détails, infra, pp. 427-428.

(4) La Harpe, Article du *Mercure*, recueilli dans les *Œuvres*, t. XV, pp. 216 et sqq. Cf. *Corr. litt.* de Grimm, XI, p. 296.

talent animé et concret de Goldoni, les dramaturges philosophes, moins soucieux de créer une œuvre d'art où semble circuler la vie que de moraliser leur auditoire. Ils ne trouvaient pas dans son comique si franc et si bonhomme les germes du théâtre de l'avenir ; s'ils s'inspirèrent de ses œuvres, ce ne fut que par accident, et en les modifiant profondément dans leur caractère et dans leurs tendances : quelques changements suffisent à Mercier pour imprimer au *Molière* de son devancier italien un ton de propagande acerbe que l'on ne trouve à aucun degré dans le texte original ; quant aux drames de Diderot et de Voltaire, ils sont plus éloignés encore par l'esprit que par la lettre de ces comédies pleines de verve inoffensive auxquelles l'auteur du *Fils Naturel* ne daignait accorder que le titre de *farces* (1).

Ainsi l'influence de l'Italie sur notre Drame n'offre rien de comparable à cette pénétration réciproque des deux littératures dans la Tragédie et l'Opéra, avec Voltaire, Alfiéri et Metastase (2). Quant à la part de l'Espagne, elle est plus faible encore. Il convient assurément, pour être complet, de citer le *Paysan Magistrat* de Collot d'Herbois (1778), imité de Calderon, d'après la traduction de Linguet, parue en 1770. Cinq ans plus tard, Faur tire du même sujet un opéra-comi-

(1) *De la Poésie dramatique*, VII, p. 337. Quant aux deux *Pamélas* de Goldoni, elles ne seront pas imitées dans leur ensemble avant l'année 1793, où François de Neufchâteau donne au Théâtre-Français la pièce qui suscita tant d'orages. C'est du roman de Richardson que se sont directement inspirés Fontenelle, Boissy, la Chaussée et Voltaire. Nous ne croyons pas devoir nous arrêter à la *Suivante généreuse*, de Sablier (1759), qui n'est pas proprement un drame, ni au *Triomphe de la Probité*, pièce de Mme Benoît, tirée de l'*Avocat* de Goldoni, et publiée en 1768, mais non représentée. Cf. Rabany, *ouv. cit.*, ch. VIII.

(2) Voir : Bouvy, *Voltaire et l'Italie*, ch. V et VI, et Dejob, *Etudes sur la Tragédie : la Tragédie française en Italie, et la Tragédie italienne en France, aux* XVIIIe *et* XIXe *siècles*, Paris, 1897.

que ; et c'est bien plutôt dans le genre léger que l'Espagne a été mise à contribution : entre 1780 et 1790, la mode est aux sérénades sous les balcons, aux yeux noirs qui brillent derrière une jalousie, aux alcades et aux alguazils ; et l'on joue au Théâtre-Italien l'*Amant jaloux*, les *Amants Espagnols*, l'*Amant à l'Epreuve*, *Inès et Léonor*, *Isabelle et Rosalvo*, la *Soirée Orageuse* (1), où il est abondamment sacrifié à ce nouvel engouement. Mais croit-on que Calderon et Lope de Vega y soient pour beaucoup ? Si nous sommes amenés à constater à cette époque un goût croissant pour la complication et l'intrigue, dans le Drame aussi bien que dans la Comédie, est-ce parce que Linguet a préconisé l'imbroglio dans la préface de sa traduction du *Théâtre espagnol* (2) ? Assurément non ; les fournisseurs habituels de la Comédie Italienne et des petites scènes ne vont pas chercher si loin ; ils naviguent simplement dans les eaux du triomphant Beaumarchais ; c'est à travers le *Barbier de Séville* et le *Mariage de Figaro* qu'ils copient une Espagne tout imaginaire et toute conventionnelle. On voit combien est faible la dette du Drame à l'égard des littératures du Midi ; ce chapitre serait bien vite achevé si celles du Nord ne lui avaient pas prêté davantage.

(1) Opéras-comiques de d'Hèle, Boja, Moline, Gauthier, Patrat, Radet ; le premier date de 1778, le dernier de 1790. Plusieurs comédies de Dumaniant (la *Nuit aux Aventures*, *Ricco*), sont imitées de l'espagnol; mais elles appartiennent au genre franchement gai, et sont tout à l'opposé du Drame.

(2) *Théâtre espagnol*, Paris, 1770. Avertissement, t. I, p. XIV. La traduction de la pièce imitée par Collot d'Herbois : le *Viol puni ou l'Alcade de Zalamea*, figure au t. II du Recueil, qui comprend quatre volumes. Notons aussi que le *Sage dans la Retraite*, de Don Juan Mathos de Fragoso, traduit dans le même recueil (t. IV), a inspiré le *Roi et le Meunier de Mansfield*, pièce anglaise que Sedaine et Collé imiteront.

III

Nul n'ignore que l'engouement pour l'Angleterre, déjà notable dans la première moitié du siècle, prend dans la seconde les proportions d'une véritable manie. La mode qui sévissait sur nos conversations, nos manières, notre costume (1) ne pouvait manquer de s'étendre aussi à notre littérature. L'anglomanie qui, au dire d'un témoin peu suspect de nationalisme intempérant, menaçait à la fois « la galanterie des Français, leur esprit de société, leur goût pour la toilette (2) », se manifesta d'autant plus facilement dans le domaine littéraire, que certaines façons de penser, fort naturelles de l'autre côté du détroit, prenaient en passant chez nous, un air d'indépendance frondeuse qui n'était pas pour déplaire à Messieurs les philosophes. Echanges de voyageurs hommes de lettres entre les deux pays, traductions de toutes sortes d'ouvrages anglais (3), larmes répandues sur les infortunes de Paméla et de Clarisse, apostrophes enflammées de Diderot à Richardson, que Rousseau imite ainsi que Thomson, Young et d'autres, voilà ce qu'il suffit de rappeler, en mentionnant spécialement les dettes déjà contractées par notre théâtre avec toutes les adaptations scéniques de *Paméla* (4), les emprunts divers faits par la Chaussée et,

(1) Voir pour plus de détails, J. Texte, *ouv. cit.*, Livre IV, ch. I, pp. 311-330.

(2) *Corr. litt.* de Grimm, mai 1786, XIV, pp. 359 et sqq.

(3) Grimm se plaint, dès 1753, qu'on en traduise plus de mauvais que de bons (*Corr. litt.*, II, p. 266).

(4) De Boissy (1743), de la Chaussée (1743), et de Voltaire dans *Nanine* (1749), devancés par Fontenelle dans *Henriette*, que Texte (pp. 257 à 261), n'a pas citée, et dont la date prétendue (1740), est manifestement inexacte, puisque le roman de Richardson est de 1741.

avant lui, par Destouches (1) à une littérature que l'un et l'autre connaissaient assez bien, et la première phase de la carrière tragique de Voltaire, où l'auteur de *Zaïre* traite Shakespeare en fournisseur débonnaire d'heureux sujets et de situations émouvantes, en attendant qu'il s'acharne sur ce poète défunt comme sur le plus vivant et le plus dangereux des Nonnotte et des Chaumeix.

Mais il convient, à ce propos, de dissiper dès maintenant l'équivoque que pourrait créée le nom de Shakespeare : ce nom a été si souvent invoqué par l'école romantique contre le classicisme expirant, mais non désarmé ; il semble si indissolublement lié à tout ce qui porte le titre de Drame, qu'on serait tenté d'assimiler la réforme de 1760 à celle de 1830, et de penser que, pour Diderot comme pour Hugo, il s'est agi de détrôner l'auteur d'*Athalie* au profit de l'auteur d'*Hamlet*. Rien n'est moins conforme à la réalité. Certes Shakespeare a été beaucoup lu, beaucoup traduit et beaucoup commenté en France, pendant les quarante dernières années de l'Ancien Régime (2). Mais d'abord, les écrivains les plus ouverts aux littératures étrangères, les plus ardents à réclamer une réforme de notre théâtre, s'ils se sont tenus bien loin des diatribes haineuses de Voltaire ou de La Harpe (3) n'en ont pas moins passé condamnation sur les traits de ce grand génie qui choquaient le plus violemment le goût français ;

(1) Notamment dans le *Tambour nocturne*, imité d'Addison ; la préface contient un éloge du théâtre anglais, tempéré de quelques réserves ; dans celle de l'*Ambitieux et l'Indiscrète*, il proteste contre l'injuste préjugé de ne souffrir au théâtre que les façons et les airs de notre pays. Sur la Chaussée et la littérature anglaise, voir le livre de M. Lanson, pp. 133 à 139.

(2) Voir à ce sujet, l'excellent livre de M. Jusserand : *Shakespeare en France sous l'Ancien Régime*, Paris, 1898 ; ch. IV : de 1750 à la Révolution.

(3) Voir les pamphlets de Voltaire déjà cités et les articles de La Harpe sur les tragédies de Ducis (particulièrement *Corr. litt.*, lettres 76, 146, 181, 186, 296).

d'autre part, les pièces de Shakespeare ont été imitées le plus souvent sous forme de tragédies, exceptionnellement sous forme de drames.

On a cent fois cité la phrase de Diderot où Shakespeare est comparé à « l'informe et grossier Saint-Christophe de Notre-Dame ; colosse gothique, mais entre les jambes duquel nous passerions tous (1) ». Voltaire trouvait sans doute la comparaison trop flatteuse encore : on conviendra pourtant que l'admiration y est tempérée par de prudentes réserves. Diderot juge en somme le grand tragique anglais comme un génie fruste et sans goût dont les œuvres sont, telles quelles, tout à fait inacceptables pour un public français (2). Même note dans l'*Encyclopédie*, sous la plume du Chevalier de Jaucourt ou de Marmontel : « Le sublime et le génie brillent dans Shakespeare comme des éclairs dans une longue nuit... Une scène ridicule se trouve à la suite d'une scène admirable. ...Peut-être doit-il rester quelque soupçon, qu'on relève trop la grandeur de son génie, à peu près comme le défaut de proportion et la mauvaise taille donnent parfois aux corps une apparence plus gigantesque... Quelquefois en lisant ses pièces, on est surpris de la sublimité de ce vaste génie ; mais il ne laisse pas subsister l'admiration. A des portraits où règnent toute l'élévation et toute la noblesse de Raphaël, succèdent de misérables tableaux, dignes des peintres de taverne (3). » Ailleurs, Marmontel écrit : « Qu'il

(1) L'authenticité de cette phrase serait douteuse si on ne la rencontrait que dans le *Paradoxe sur le Comédien* (éd. Dupuy, p. 122), et dans la *Correspondance secrète de Métra* (t. VI, pp. 424-425). Mais on la retrouve encore, — y compris la pointe d'obscénité dont M. Dupuy fait honneur à Naigeon, — dans une lettre de Diderot à François Tronchin, du 18 décembre 1776. (H. Tronchin, le *Conseiller François Tronchin et ses amis*, Paris, 1895, p. 227.)

(2) V. notamment sa lettre à Voltaire, du 29 septembre 1782 (t. XIX, p. 465), et le ch. XIX du traité *De la Poésie dramatique* (t. VII, p. 374).

(3) *Encyclopédie*, articles *Génie*, *Stratford*, *Tragédie*.

s'élève en Angleterre un nouveau Shakespeare, aussi tragique, aussi naturel, et plus éclairé, plus décent que celui-ci, ce qui n'est pas incompatible ; on avouera que le premier était barbare, et que le second est véritablement le poète de la nation (1) ». Pour Grimm, comme pour Diderot et d'autres encore, tout ce que notre théâtre peut comporter de plus shakespearien, c'est ce qu'y a introduit de liberté et de vie l'honnête et pondéré Sedaine (2).

Ainsi les littérateurs les moins suspects de routine et de chauvinisme littéraire voient en Shakespeare un barbare de génie, dont les œuvres renferment à la fois des beautés incomparables et de monstrueuses fautes de goût. Cette opinion se retrouve jusque dans des organes comme le *Journal Etranger* et le *Journal Encyclopédique*, tout particulièrement dévoués à la propagation des littératures étrangères (3). Sans doute Sébastien Mercier semble vouloir rivaliser d'éloges avec Le Tourneur lui-même ; il décerne à Shakespeare « une couronne immortelle » et déclare préférer à notre

(1) *Discours sur la Tragédie*, en tête de l'édition des *Chefs-d'œuvre dramatiques*, Paris, 1773, pp. XXXVI et XXXVII.

(2) *Corr. litt. de Grimm*, t. VIII, p. 316. Les autres passages, relatifs à Shakespeare (à propos de la traduction de Le Tourneur), sont de Meister (v. notamment année 1776, t. XI, p. 216, etc.). — Diderot, *Paradoxe sur le Comédien*, éd. Dupuy, p. 122, note 1.

(3) Le *Journal Encyclopédique* de novembre 1757 essaye, dans un article curieux, de montrer par l'exemple de Shakespeare et de Lope de Vega, que « c'est un malheur pour une nation qu'un homme de génie naisse dans son sein dans un temps où le goût n'est pas encore formé ». On n'imite que leurs défauts, sans atteindre à leurs beautés. La *Gazette littéraire de l'Europe* reproduit, le 15 octobre 1765, mais sans les faire siennes, les observations de Johnson sur Shakespeare, où l'admiration est loin du reste d'être absolue et aveugle. Une des opinons les plus larges et les plus éclectiques est celle de Mlle de Lespinasse (*Correspondance*, éd. Isambert, Paris, 1876-1877, II, pp. 227-228), qui réclamait le droit d'aimer à la fois Racine et Shakespeare, mais qui n'était rien moins que tendre pour certains drames français, comme la *Partie de Chasse* de Collé (I, pp. 201-202).

froide correction la variété et la vie du théâtre anglais (1). Déplorant l'étroitesse de notre goût, il s'écrie : « Il ne faut pas désespérer de voir ce goût détestable absolument anéanti. Le théâtre de Shakespeare, une fois connu, le heurtera avec sa rudesse victorieuse, et il tombera, comme un vieux mur cimenté d'argile cède en poussière au boulet qui le frappe (2). » Mais n'oublions pas que l'auteur du *Nouvel Essai sur l'Art dramatique* est à l'extrême gauche du parti réformateur : ce n'est ni un combattant docile au mot d'ordre, ni un chef de troupe obéi et respecté ; c'est un tirailleur d'avant-garde, isolé et téméraire.

Il est, du reste, un des très rares écrivains qui aient composé à ce moment des *drames* à l'imitation de Shakespeare. Encore faut-il observer que les *Tombeaux de Vérone* s'inspirent de *Roméo et Juliette*, à travers une tragédie allemande (3) ; que le *Vieillard et ses Trois Filles* et *Timon d'Athènes*, postérieurs à la Révolution, n'ont pas été représentés ; que ces œuvres, enfin, par les modifications tendancieuses qu'y a introduites l'auteur français, s'éloignent fort de la poétique shakespearienne (4). Mais, le plus souvent, et abstraction faite d'essais insignifiants comme le *Roméo et Juliette*, du chevalier de Chastellux (5), c'est en tragédies

(1) *Du Théâtre ou nouvel Essai sur l'Art dramatique*, pp. 206-207. Même note enthousiaste dans les verbeuses préfaces de Baculard d'Arnaud.

(2) *De la Littérature et des Littérateurs*, p. 115, note.

(3) V. plus loin, p. 67.

(4) Cf. Béclard, *Sébastien Mercier, sa vie, son œuvre, son temps*, pp. 322 à 330.

(5) Mme de Lespinasse écrit, à propos de cette pièce : « Cela n'est pas mauvais, cela n'est pas médiocre, cela n'est pas même ennuyeux ; mais cela est monstrueux, cela est à faire fuir. » (*Corresp.*, II, p. 115.) — Sur ce drame, qui ne fut pas publié, et quelques autres imitations de même importance, voir Jusserand, *ouv. cit.*, pp. 323 à 333. Il n'entre pas dans notre dessein d'étudier les rapports qui existent entre *Hylas et Sylvie* de Rochon, et la *Tempête*, entre l'*Amant loup-garou* de

que l'on transforme les chefs-d'œuvre du grand Will, Dieu sait au prix de quelles mutilations ! Après que l'auteur de *Zaïre* et de la *Mort de César* a brûlé ses anciennes idoles, c'est Ducis que l'on considère comme le véritable imitateur de Shakespeare ; et l'on frémit devant les timides audaces de ce littérateur estimable, qui ne savait pas un mot d'anglais et dont la seule œuvre empreinte de quelque romantisme est une tragédie orientale — *Abufar* — qui ne doit absolument rien au grand poète d'outre-Manche (1).

Aussi, n'est-ce pas dans le *Théâtre Anglais* de La Place, paru de 1745 à 1749, que les promoteurs du Drame trouvèrent un aliment pour leurs tentatives rénovatrices. Ce recueil contenait, il est vrai, un discours préliminaire, fort intéressant, où le traducteur recouvrait, sous d'habiles réticences qui ne trompaient personne, des protestations très énergiques contre le goût étroit et exclusif de notre nation et un scepticisme fort cavalier à l'endroit des fameuses règles d'Aristote (2). Mais ce n'était pas là ce qui leur importait :

Collot-d'Herbois, et les *Joyeuses Commères de Windsor*. Quant au *François II* du président Hénault, œuvre qui n'a jamais été destinée à la représentation, il appartient à la période qui précède celle dont nous nous occupons.

(1) Sur Ducis, voir le livre de M. Jusserand, pp. 333 à 353 ; Sainte-Beuve, *Lundis*, VI, pp. 456-473 ; P. Albert, les *Origines du Romantisme*, pp. 295 à 328. — Nous trouvons en tête d'une traduction manuscrite d'*Othello*, qui fait partie de la collection Soleinne (Bibl. Nat., Ms fr. 9263), cette appréciation, singulièrement clairvoyante pour l'époque : « Ces auteurs, entre autres M. Ducis, dont j'estime pourtant infiniment le talent, n'ont pu s'approprier que la partie grossière de la charpente et... toutes les beautés de détail, beautés qui tiennent à l'irrégularité même du plan, ont entièrement disparu... Les auteurs qui ont puisé dans Shakespeare auraient dû se pénétrer de cette vérité, c'est qu'il ne peut jamais être réduit à la règle des unités ».

(2) La Place met la plupart de ses théories dans la bouche d'un Anglais imaginaire, et, une fois cette précaution prise, il se sent à l'aise pour lancer des assertions comme celles-ci : « Les règles sont respectables, je le sais ; mais suivant nous elles ne doivent tendre qu'à augmenter le plaisir... En vain me dira-t-on qu'elles sont fon-

les œuvres de Shakespeare occupaient, sous forme d'analyses ou de traductions, les quatre premiers volumes ; et dans les quatre autres, que faire des tragédies de Ben Jonson ou d'Addison, de la *Venise sauvée* d'Otway déjà imitée de loin par La Fosse, et adaptée de beaucoup plus près par La Place lui-même (1), ou du *Deuil à la mode* de Steele, comédie bonne tout au plus à fournir à Rochon de Chabannes le sujet d'une bouffonnerie pour le Théâtre-Italien (2) ?

Il y avait plus à glaner déjà dans le *Choix de petites pièces du Théâtre Anglais*, publié par Patu, en 1756 ; quelques-unes de ces comédies étaient assaisonnées d'un trop gros sel et d'une trop forte saveur de terroir, pour pouvoir être goûtées sur la scène française (3) ; mais l'*Opéra du Gueux*, par la crudité et la verdeur de ses peintures, formait avec la timidité de notre goût national un piquant contraste, bien fait pour exciter le zèle des réformateurs ; surtout ils devaient être séduits par le *Roi et le Meunier de Mansfield*, petite pièce fort intéressante dont les tendances morales avaient de

dées sur la raison, je préfère la licence qui me réveille à l'exactitude qui m'endort (p. XIX). En vain me direz-vous, que le vrai et le beau ne font qu'un ; que l'un et l'autre doit être le même chez toutes les nations. Je ne contesterai pas le principe général ; mais je crois qu'il reçoit des modifications infinies, relativement au génie, aux mœurs, aux usages, au gouvernement même des différents pays (p. XXI)... Gardons-nous donc de condamner sans retour aujourd'hui ce que nos neveux applaudiront peut-être un jour (p. LXXI). » Ailleurs (p. XXXIII), La Place devance Diderot en déclarant que les tragédies de Shakespeare sont aux tragédies françaises comme « un ancien et vaste palais d'architecture gothique, comparé à un joli bâtiment moderne ».

(1) On avait représenté au Théâtre Français, en 1746, la tragédie de La Place.

(2) Le *Deuil anglais*, comédie en 3 actes, en vers, représentée en 1757.

(3) L'une d'elles, cependant, la *Boutique du Bijoutier* de Dodsley (qui figure aussi, sous le titre du *Bijoutier philosophe*, au IIe vol. du *Nouveau théâtre anglais* de Nourse), fut adaptée pour le théâtre de Nicolet (voir l'*Almanach forain* de 1776).

quoi leur plaire. Un souverain égaré à la chasse, recueilli incognito dans l'humble demeure d'un meunier, entend ainsi des gens du peuple s'exprimer librement sur son administration, ses courtisans, ses ministres et sa propre personne, et trouve l'occasion de réparer une injustice et de châtier un gentilhomme séducteur : voilà, à coup sûr, un heureux type de pièce sociale comme vont en réclamer Diderot et son école ; dès 1762 Sedaine en tire un opéra-comique, et quelques années plus tard, Collé aura l'idée de génie d'attribuer au Béarnais cette piquante aventure et d'en faire la *Partie de chasse de Henri IV* (1).

Mais vers la même époque on commençait à connaître en France deux pièces anglaises qui devaient exercer sur l'orientation de notre Drame une influence considérable. Le *Marchand de Londres ou l'Histoire de George Barnwell*, tragédie bourgeoise de Lillo, représentée à Londres en 1731 avec un énorme succès, après avoir reçu les éloges de l'abbé Prévost (2), fut traduit pour la première fois en 1748, par Clément de Genève (3). Le *Joueur* d'Edward Moore, que le public anglais avait accueilli avec un peu moins de faveur en 1753, mit beaucoup moins longtemps à pénétrer en France: après Diderot, qui en avait esquissé une traduction assez libre et l'avait confiée à Saurin pour la composition de *Béverley* (4), l'abbé Bruté de Loirelle en publie, en 1762,

(1) L'opéra-comique de Sedaine est intitulé le *Roi et le Fermier*. Il en tira encore un autre, — tout à fait bouffon, celui-là, — d'une pièce du même recueil : le *Diable à quatre ou les Femmes métamorphosées*.

(2) Dans le *Pour et le Contre*, t. III, p. 337, Prévost en traduit de plus une des scènes les plus pathétiques (1734).

(3) Le traducteur n'ose donner dans la première édition les dernières scènes de la pièce anglaise, qui montrent l'exécution de Barnwell ; il les ajoute dans la deuxième édition, en 1751.

(4) Cette traduction, écrite en 1760, et publiée seulement en 1819, figure au t. VII de l'édition Assézat.

une version française plus exacte et plus complète (1).

Ces deux ouvrages, si différents de ceux qu'on applaudissait alors à Paris, forment, par la ressemblance de leur effrayante moralité et de leurs sinistres tableaux, deux pendants terribles et édifiants. L'un montre les effets de la débauche sur un jeune homme sans expérience et sans volonté ; l'autre, ceux de l'amour du jeu sur un homme déjà mûr que devraient retenir l'affection d'une tendre épouse et les charmes du foyer : Barnwell est entraîné au vol et au meurtre par Milwood, une vile courtisane ; Béverley est encouragé dans sa funeste passion par un ami perfide, Stukely ; l'ivresse des premières voluptés physiques agit sur l'un comme sur l'autre l'attrait des cartes, à la manière d'une impulsion irrésistible et fatale. Lillo nous fait pénétrer dans la chambre de la courtisane, et Moore dans l'infâme tripot ; nous assistons aux machinations de Milwood comme aux instructions de Stukely à ses complices. Ni l'amitié, ni le chaste amour qui veillent sur l'un comme sur l'autre héros, ne parviennent à les sauver : malgré le fidèle Truman et la douce Marie, Barnwell mourra sous la main du bourreau ; le dévouement de Leuson et l'affection constante et résignée de Mme Béverley n'éviteront pas au malheureux joueur une fin lamentable. Un homme conduit à la potence, un cadavre étendu sur la paille d'un cachot, tels sont les lugubres tableaux sur lesquels se terminent les deux drames (2).

L'effet produit en France fut considérable. Les éloges des

(1) La traduction du *Marchand de Londres*, par Clément, et celle du *Joueur*, par Bruté de Loirelle, forment, avec une version écourtée de l'*Opéra du Gueux*, le premier volume du *Nouveau théâtre anglais*, édité à Londres, chez Nourse, en 1767.

(2) Le livre de J. Texte, déjà cité, contient (pp. 159-170), une bonne étude sur le *Marchand de Londres*. V., sur le *Joueur*, la Notice préliminaire dans les *Œuvres* de Diderot (éd. Assézat, t. VII, pp. 413 à 415), et l'article du *Journal de Trévoux* sur la pièce de Saurin (août 1768).

journaux répondent à ceux que Clément avait déjà prodigués à l'ouvrage qu'il venait de traduire (1). Collé, qui changera d'avis plus tard, se sent ému jusqu'aux larmes et Rousseau déclare que le *Marchand de Londres* est « une pièce admirable et dont la morale va plus directement au but qu'aucune pièce française (2) ». Grimm, très sévère pour le traducteur seulement, accueille avec une chaleureuse sympathie le drame de Moore (3). Diderot réunit les deux pièces dans un commun éloge, en les citant comme des modèles du genre qu'il prétend fonder en France (4).

Aux louanges succèdent les imitations : de l'ouvrage de Lillo, Anseaume tire un opéra-comique, Mercier et La Harpe des drames (5). Quant au *Joueur*, Diderot songe d'abord à l'arranger pour la Comédie-Française ; ce projet, vite abandonné, est repris par Saurin : en 1768, on représente *Béverley*, dont le succès est assez durable pour que l'ouvrage anglais ne soit plus guère connu désormais que sous cette forme.

L'influence exercée indirectement par ces deux drames n'est pas moins notable. Grâce à eux, le public français

(1) Voir les passages du *Journal Etranger* (février 1760), et du *Journal Encyclopédique* (1er mars 1764 et 15 juin 1768), cités par J. Texte (p. 168).

(2) Collé, *Journal*, nov. 1748, t. I, p. 21, et la note ajoutée en 1780. L'appréciation de Rousseau est formulée dans une note introduite en 1781 dans la *Lettre sur les spectacles* (éd. Fontaine, p. 178).

(3) *Corr. litt.*, t. V, p. 175.

(4) *Second Entretien sur le Fils naturel*, t. VII, p. 120.

(5) Anseaume, l'*Ecole de la Jeunesse ou le Barnevelt français*, comédie en 3 actes, en vers, mêlée d'ariettes (musique de Duni), jouée au Théâtre-Italien en 1765. — Mercier, *Jenneval ou le Barnevelt français*, drame en 5 actes, en prose, publié en 1769, joué au Théâtre-Italien en 1781.— La Harpe, *Barneveldt*, drame imité de l'anglais, en 5 actes, en vers, publié en 1778 dans l'édition des *Œuvres*, en 6 volumes. Blin de Sainmore transpose le sujet dans un milieu héroïque et en fait la tragédie d'*Orphanis* (1773). La pièce de Lillo inspira également une héroïde à Dorat et un roman à Mme de Beaumont.

s'habitue, non sans quelques résistances, à se laisser émouvoir par des scènes violentes et crûment réalistes. On hésitera moins désormais à lui présenter des tableaux pénibles ou repoussants, pourvu qu'il s'en dégage un puissant enseignement moral : il va plus facilement admettre l'idée de transporter dans un milieu bourgeois les horreurs dont Œdipe et les Atrides avaient jusque-là conservé le triste privilège. Sans le succès qui accueillit les traductions et les adaptations de Lillo et de Moore (1), Baculard d'Arnaud eut sans doute hésité davantage à livrer au public ses drames lugubres et Mercier se fut vanté moins haut de porter sur la scène les misères de Bicêtre (2). La littérature anglaise offrait aux théoriciens du Drame une réalisation de leur idéal plus audacieuse et plus complète qu'eux-mêmes n'eussent pu la tenter. Il restait à tempérer quelque peu ces hardiesses exotiques pour les rendre acceptables à des spectateurs encore timorés (3).

Le théâtre anglais présentait du reste, à côté de ces sombres tragédies bourgeoises, certaines comédies sérieuses qui, par leurs situations touchantes, par leur émotion plus discrète et par l'intimité de leurs tableaux domestiques, avaient de quoi tenter les écrivains français. Aussi utilise-t-on avec empressement certaines pièces traduites par Mme Riccoboni : le *Mariage clandestin* de Garrick et Colman paraît deux fois au Théâtre-Italien et au Théâtre-Fran-

(1) Les autres pièces de ces deux auteurs furent beaucoup moins connues en France. Mme Riccoboni traduisit pourtant l'*Enfant trouvé*, comédie de Moore, dans le premier volume de son *Nouveau théâtre anglais* (1769). Sur la *Fatale curiosité* de Lillo, voir un intéressant article de la *Gazette littéraire de l'Europe* (novembre 1765), où l'on proteste contre les abus de l'horreur anglaise.

(2) *Du Théâtre ou Nouvel Essai sur l'Art dramatique*, p. 136.

(3) Sur l'importance de l'influence anglaise dans la genèse du Drame, voir l'excellent chapitre de M. Ducros : *Diderot*, 2e partie, chap. Ier.

çais (1) ; la *Femme Jalouse* fournit à Desforges au moins quelques nuances de caractère et quelques fragments de scènes (2) ; Marsollier et Moline tirent de la *Fausse Délicatesse* de Kelly, traduite dans le même recueil, deux pièces agréables (3). L'*Ecole de la Médisance* de Shéridan est imitée au Théâtre-Italien par Chéron, dont l'*Homme à Sentiments*, devenu plus tard le *Tartuffe de Mœurs*, est loin d'être une œuvre méprisable (4).

Nos dramaturges ne se contentent pas de puiser à pleines mains dans le répertoire théâtral de leurs confrères d'outre-Manche : les poètes aussi, les journalistes et les romanciers, leur fournissent des sujets et des caractères. C'est à Addison que Baculard d'Arnaud emprunte l'idée d'*Euphémie*, et un récit du *Spectateur* semble bien être la source première des nombreuses pièces où l'on voit un Européen sur le point d'abandonner une jeune Indienne qui lui

(1) On a beaucoup discuté sur la paternité de *Sophie ou le Mariage caché*, opéra-comique représenté en 1768 (musique de Kohaut). Cf. *Corr. litt.* de Grimm, VIII, pp. 100 et 133 ; *Mémoires secrets*, XVIII, 3 juin 1768. Mme Riccoboni, en traduisant la pièce anglaise, protesta contre l'attribution qui lui avait été faite de cette adaptation. La seconde pièce, le *Mariage clandestin* de Le Monnier, fut jouée une seule fois, en 1775.

(2) La *Femme jalouse*, comédie en 5 actes, en vers, fut représentée en 1785 au Théâtre-Italien. L'intrigue des deux pièces est toute différente ; celle de la pièce anglaise est du reste en partie empruntée au *Tom Jones*, de Fielding. Mais il y a, notamment dans le caractère de l'héroïne, des ressemblances de détail trop frappantes, pour que nous puissions croire Desforges sur parole, quand il affirme, dans sa préface, ne rien devoir à Colman.

(3) La *Fausse Délicatesse* (Fontainebleau, 1776). — L'*Amour Anglais* (Var. Amusantes, 1788). Le recueil de Mme Riccoboni, paru en 1769 et intitulé le *Nouveau théâtre anglais*, contient cinq pièces en deux volumes.

(4) La pièce de Shéridan, représentée à Londres en 1777 est traduite pour la première fois dans le XIe volume du *Théâtre anglais*, de Mme de Vasse (1784-1785). La pièce de Chéron est de 1789. Le recueil de Mme de Vasse, en 12 volumes, renferme des tragédies de Ben Jonson et Rowe, des comédies de Garrick, Steele, Shéridan, Fletcher et Beaumont, etc.

a fait connaître toutes les douceurs de l'amour exotique (1). Tandis que Moissy paraphrase Young dans un drame bien peu scénique, intitulé le *Vertueux Mourant* (2) et que Mercier adapte à la scène, dans l'*Habitant de la Guadeloupe*, un roman de Mistresse Sheridan (3), le *Tom Jones* de Fielding inspire à Poinsinet un médiocre opéra-comique et à Desforges le meilleur de ses drames, où les caractères et les situations du célèbre roman sont habilement conservées, sans rien perdre de leur charme ni de leur intérêt (4). Quant à Richardson, le plus admiré alors et le plus lu en France des romanciers anglais, les imitations auxquelles donna lieu sa *Paméla* sont ou antérieures, ou légèrement postérieures à la période qui nous occupe (5) ; il n'y a pas lieu de s'arrêter au drame — non représenté et parfaitement oublié — que Née de la Rochelle tira de *Clarisse Harlowe*, en 1786, six ans avant l'essai analogue de Népomucène Lemercier (6) ; mais

(1) David, l'auteur de *Fanny*, comédie en un acte en prose, jouée à l'Ambigu en 1783, cite dans sa préface le récit d'Addison, que Chamfort avait certainement connu et utilisé en écrivant la *Jeune Indienne*, en 1764. (Cf. Collé, *Journal*, II, p. 364, et *Mémoires secrets*, II, 30 avril 1764.)

(2) Publié en 1770, dans le 2e volume de l'*Ecole dramatique de l'Homme*.

(3) Ce roman est intitulé *Miss Sidney Bidulph*. La pièce de Mercier fut publiée en 1782 et jouée à la Comédie-Italienne en 1786.

(4) L'opéra-comique de Poinsinet (musique de Philidor) fut joué en 1765, au Théâtre-Italien. La pièce de Desforges parut au même théâtre en 1782, sous le titre de *Tom Jones à Londres*. Dans *Tom Jones et Fellamar*, les mêmes personnages reparaissent, mais l'intrigue est due tout entière à l'imagination de l'auteur français.

(5) Nous avons mentionné plus haut les imitations de Fontenelle, Boissy, La Chaussée et Voltaire. La *Paméla* de François de Neufchâteau, date de 1793.

(6) La situation de Clarisse, maudite par sa famille, a peut-être contribué à inspirer certaines pièces comme *Julie* de Marin, *Zoé* de Mercier, le *Vindicatif* de Dudoyer. D'après l'*Almanach des Spectacles* de 1774, cette dernière pièce serait imitée de l'*Orpheline anglaise* (?). Le drame de Dudoyer n'a pourtant aucun rapport, ni avec l'*Orpheline* d'Otway, ni avec la comédie de Mme Suzanne Centlivre,

il est hors de doute que les ouvrages de Richardson ont exercé une influence diffuse, mais considérable, qui apparaît nettement dans les nombreuses pièces françaises dont l'intrigue repose sur une histoire de séduction, à commencer — quoi qu'en dise l'auteur — par l'*Eugénie* de Beaumarchais (1).

D'ailleurs, à cette époque d'incessants échanges intellectuels, il arrive que des ouvrages d'origine française nous reviennent, après quelques transformations, couverts du pavillon britannique, et sont, sous ce nouvel aspect, imités de nouveau par nos poètes nationaux. On sait que certains de nos mots, ainsi que la plupart de nos jeux et de nos sports ont mis des siècles à effectuer ce voyage aller et retour ; mais romans et comédies sont moins lents à passer et repasser le détroit. Ainsi, La Chabeaussière fait jouer en 1784 au Théâtre-Italien, une comédie en deux actes en vers, la *Confiance dangereuse*, imitée d'une pièce anglaise de Murphy, le *Moyen de le fixer* ; mais cette pièce elle-même n'est qu'un mélange, assez habile du reste, du *Préjugé à la Mode* de la Chaussée, et de la *Nouvelle Ecole des Femmes* de Moissy (2). — Voici un sujet de pièce peu banal : un jeune officier, pour éprouver l'affection de sa maîtresse, feint de revenir de la guerre avec un œil crevé et une jambe emportée; l'épreuve tourne naturellement à la gloire de la jeune femme et à la confusion de l'imprudent amant. Cette donnée paraît si originale que les différents théâtres se la disputent : on en

Abold Stroke for awise, traduite sous le même titre en 1751. Nos recherches n'ont pas été plus fructueuses en ce qui concerne la *Veuve anglaise* de Faur (Théâtre-Italien, 1786).

(1) Cf. Lintilhac, *Beaumarchais et ses œuvres*, p. 195.

(2) Mme Riccoboni, qui traduit la pièce dans le premier volume de son *Nouveau théâtre anglais*, constate dans la préface cette imitation. En même temps que La Chabeaussière, Marsollier imite aussi en 1784 la même pièce sous le titre de *la Confiance trahie*, et fait représenter son adaptation à Lyon.

tire deux comédies et un opéra-comique (1). Il n'est pas douteux que ces pièces soient imitées d'une comédie anonyme, *Il est possédé*, traduite, dès 1769, dans le recueil de Mme Riccoboni. Mais ne nous hâtons pas de nous récrier sur les excentricités britanniques : l'auteur anglais a trouvé le sujet de sa pièce dans un conte de Marmontel, le *Scrupule*, publié quelques années auparavant (2).

IV

Cette curieuse constatation, qui s'applique seulement à quelques imitations anglaises, pourrait s'étendre en bloc à toutes les œuvres allemandes transportées alors sur notre scène, si l'on considère que ces œuvres appartiennent à l'école de Lessing, dont les théories dramatiques sont profondément inspirées de Diderot. Ainsi, les nombreuses adaptations de pièces germaniques qui se succèdent au Théâtre-Français, à la Comédie-Italienne et même aux Boulevards, entre 1770 et 1790, ramènent devant les spectateurs français une application fidèle des théories émises dès 1757 par l'auteur du *Fils Naturel* et vulgarisées au delà du Rhin par l'auteur de la *Dramaturgie*. Présenté ainsi, le phénomène est vraiment frappant: mais peut-être une telle formule demande-

(1) Rochard, l'*Amant trop prévenu de lui-même*, comédie en 2 actes en vers (1781), Théâtre-Italien. — Grouvelle, l'*Epreuve délicate*, comédie en 3 actes en vers (1785), Théâtre-Français. — Maillé de Marencour, la *Ruse d'Amour ou l'Epreuve*, comédie en un acte mêlée d'ariettes (1785), théâtre des Beaujolais. C'est la première de ces trois pièces qui suit de plus près l'original anglais.

(2) Il y a, en dehors du genre sérieux et dramatique, d'autres exemples analogues. Un des rares essais de comédie gaie de Mercier, la *Demande imprévue*, est imité d'une pièce de Garrick, qui avait lui-même copié une vieille comédie d'Hauteroche ; et la tragédie *Blanche et Guiscard*, de Saurin, met en scène un épisode de *Gil Blas*, non d'après le roman de Lesage, mais d'après une pièce anglaise.

t-elle quelques atténuations pour répondre exactement à la réalité complexe des faits.

Il est indéniable que Diderot a exercé une influence prépondérante sur Lessing ; celui-ci a déclaré nettement lui-même que « sans les exemples et les doctrines de Diderot, son esprit eût pris une tout autre direction (1) ». Mais cette influence a plus agi sur le théoricien que sur le dramaturge, puisque *Miss Sara Sampson*, ce modèle de la tragédie bourgeoise a été composé dès 1754, c'est-à-dire, trois ans avant le *Fils Naturel* : le *Journal Etranger* en parle avec éloge dès le mois de mars 1757 (2). Ici les dates sont si rapprochées, si enchevêtrées, qu'il est bien difficile de dire, de ces deux esprits qui ont eu tant d'idées communes, lequel a le plus influé sur l'autre ; chez l'un et l'autre, l'étude des mêmes modèles anglais et le désir semblable de créer une forme dramatique en rapport avec un nouvel état social ont pu amener des rencontres qu'on aurait tort de prendre pour des plagiats ou même pour des réminiscences.

De plus, ces pièces allemandes que nos auteurs dramatiques imitaient, les écrivains d'outre-Rhin les avaient déjà marquées de leur empreinte nationale et individuelle : *Minna de Barnhelm* a beau avoir été composée conformément aux préceptes de Diderot, elle est devenue entre les mains de Lessing tout autre que si elle était sortie de celles de Diderot

(1) Préface de la traduction du traité *De la Poésie dramatique*, de Diderot, par Lessing (2e édition). Sur les influences réciproques des deux critiques, cf. la préface de M. Mézières en tête de la *Dramaturgie de Hambourg* (trad. Crouslé, Paris, 1869), et Grücker, *Lessing*, Paris, 1896, 3e partie, ch. IV.

(2) L'article de mars 1757 est le premier en date ; mais le plus important et le plus intéressant est celui de décembre 1761, qui contient, outre une appréciation impartiale et nuancée de *Miss Sara Sampson*, une apologie très forte de la tragédie bourgeoise. Cet article a été souvent attribué à Diderot. (Cf. Rosenkranz, *Diderot's Leben und Werke*, t. I, p. 263).

lui-même. Outre les traits proprement allemands, Lessing et chacun de ses disciples — qu'ils s'appellent le baron de Gebler, ou Brandes, ou Gemmingen, — apporte sa note personnelle, et les imitateurs français se trouvent en présence d'œuvres toutes différentes de nos productions nationales. Quelque effort qu'ils fassent pour les débarrasser de leur caractère germanique et pour en effacer la griffe de l'auteur original, il en restera malgré tout quelque chose et le public s'apercevra du changement : les *Amants Généreux* (1) ont beau être assez différents de *Minna de Barnhelm*, ils le sont bien plus encore du *Père de famille* ou du *Philosophe sans le savoir*.

Il faut bien avouer, d'autre part, que l'influence allemande se manifeste plus en étendue qu'en profondeur (2), et que l'importance des traductions et adaptations d'œuvres dramatiques est loin de répondre à leur nombre. Les quatre volumes du *Théâtre Allemand* de Junker et Liébault (1772-1785), joints aux douze volumes du *Nouveau Théâtre allemand* de Friedel et Bonneville (1782-1785), sans parler des traductions isolées, représentent un nombre respectable de comédies, de tragédies et de drames. Mais beaucoup de ces pièces sont restées ignorées du grand public ; d'autres, taillées sur les patrons classiques, n'offraient rien qui pût renouveler notre poétique dramatique ; d'autres enfin étaient trop profondément imprégnées d'esprit germanique pour affronter notre scène, ou même pour exercer une action efficace sur le lecteur français. Quelle contribu-

(1) Adaptation de Rochon de Chabannes, représentée à la Comédie-Française, en 1774.

(2) Sur l'initiation du public français à la littérature allemande en général, par les journaux et les ouvrages de Formey, Dorat, etc., voir, outre l'ouvrage de Th. Süpfle, l'étude courte mais substantielle de M. Joret : *Des rapports intellectuels et littéraires de la France avec l'Allemagne avant 1789*, pp. 29 à 36.

tion pouvait apporter à la réforme de notre théâtre une tragédie académique comme le *Codrus* du baron de Cronegk (1), aussi ennuyeuse que celles de La Harpe, et dépourvue même du mérite de la régularité ? Comment intéresser le parterre parisien à des peintures de mœurs aussi essentiellement allemandes que l'*Attelage de Poste* d'Ayrenhoff, ou *Pas plus de six Plats* de Grossmann (2) ?

Parmi les ouvrages qui appartenaient indiscutablement au genre de la Tragédie bourgeoise ou de la Comédie sérieuse, ce ne furent pas toujours les meilleurs, ni les plus intéressants qui furent arrangés pour notre scène : aussi le succès fut-il souvent fort douteux. Le seul qui ait franchement réussi auprès du grand public est la comédie de Rochon de Chabannes, les *Amants Généreux* ; encore fut-ce au prix de changements considérables apportés à la conduite, aux caractères et à la couleur générale de la pièce de Lessing ; et c'est précisément sur ces modifications que les journalistes ne tarissent pas d'éloges (3). Quant à *Miss Sara Sampson*, elle obtint l'honneur de quatre traductions différentes ; mais si la première, restée inédite, fut représentée sur un théâtre

(1) Cette tragédie, qui avait été couronnée dans un concours d'œuvres dramatiques, figure au IVe volume du *Théâtre allemand* de Junker et Liébault.

(2) T. X et XI du *Nouveau théâtre allemand* de Friedel et Bonneville.

(3) Voir notamment *Journal Encyclopédique*, novembre 1774. *Mercure*, décembre 1774, p. 167. Ces changements sont clairement exposés par Th. Süpfle (*Geschichte des deutschen Kultureinflusses auf Frankreich*, Gotha, 1886-88, t. II, pp. 8 et 9). Cet ouvrage, ainsi que celui de M. V. Rossel sur *l'Histoire des Relations littéraires entre la France et l'Allemagne*, Paris, 1897, contient des renseignements exacts et complets sur les adaptations et traductions françaises de Lessing, Goethe et Schiller. Quant aux auteurs secondaires, il n'en est question qu'incidemment et cette partie de l'exposition offre des lacunes que nous essaierons de combler ici. Sur Lessing, voir Süpfle, t. II, ch. premier; Rossel, première partie, ch. IV, pp. 170 et sqq. Une traduction de *Minna de Barnhelm*, due à Grossmann, avait paru à Berlin, dès 1772 ; Junker et Liébault en donnent une autre au t. III du *Théâtre allemand*.

particulier, aucune ne fut admise sur une scène régulière (1). Quant aux théories dramatiques de Lessing, on comprend sans peine qu'elles aient été accueillies chez nous avec une extrême réserve (2) : la partialité avec laquelle l'auteur de la *Dramaturgie* traitait plusieurs de nos gloires nationales devait empêcher les Français de 1785 d'apprécier tout ce que son ouvrage renferme de vues ingénieuses et profondes. La *Dramaturgie* eut pourtant des lecteurs ; elle trouvait à cette date un public déjà familiarisé avec les littératures étrangères et devait contribuer, malgré toutes les résistances, à élargir quelque peu le goût français.

On sait qu'à l'époque dont nous nous occupons, Gœthe et Schiller ne pouvaient être connus que par leurs œuvres de jeunesse, dont quelques-unes étaient bien déconcertantes (3)

(1) La première traduction, due à Trudaine de Montigny, fut représentée en 1761, à Saint-Germain-en-Laye, chez le duc d'Ayen (*Journal Etranger*, décembre 1761). La seconde fut introduite par Bielfeld dans la 3e édition du *Progrès des Allemands dans les Sciences, les belles-lettres et les arts* (1767, t. Ier, ch. XV). La troisième est celle de Junker et Liébault (t. premier) ; la quatrième celle de Friedel et Bonneville (t. X). La pièce, fortement critiquée par le *Mercure*, est traitée plus favorablement par le *Journal Encyclopédique* et le *Journal des Savants*. (Cf. Süpfle, *op. cit.*, t. II, p. 6). — Collot-d'Herbois semble avoir calqué l'intrigue de l'*Inconnu ou le Préjugé nouvellement vaincu* (1789), sur celle des *Juifs*, qui avaient été traduits en 1772 par Junker et Liébault (t. Ier), et en 1781 par Eberts. — Nous ne nous occupons pas d'*Emilia Galotti*, qui appartient au genre tragique.Quant à *Nathan le Sage*, c'est un ouvrage bien peu scénique et l'on comprend que Chénier n'ait pas destiné à la représentation le drame qu'il en a tiré ; on est plus surpris de voir Cubières-Palmézeaux transformer cette pièce philosophique en une « comédie héroïque avec ballets ».

(2) Voir notamment l'article d'Imbert dans le *Mercure* (20 octobre 1787). La *Correspondance littéraire* de Grimm elle-même (XIV, pp. 248 et sqq.), est loin de se montrer favorable aux principes réformateurs de Lessing. La première traduction de la *Dramaturgie*, exécutée par Cacault, et revue par Junker, parut en 1785.

(3) Cf. l'article de J. Texte, dans la *Revue des cours et conférences*, 1896, p. 504. — Il est à noter que les pièces les plus intéressantes et les plus audacieuses de l'école de 1770 (Lenz, Klinger, H.-L. Wagner), n'ont eu — sans doute à cause de leur audace même, — aucune influence sur notre théâtre, médiocrement préparé au *Sturm und Drang*.

pour notre public. Friedel avertit loyalement le lecteur, dans la préface du IXe volume de son *Nouveau Théâtre Allemand*, qu'il a longtemps hésité à faire imprimer une traduction fidèle de *Gœtz de Berlichingen*, tant le drame de Goethe ressemble peu aux productions du répertoire théâtral français. Dans les tomes I et III il avait donné déjà une version de *Stella* et de *Clavigo;* mais c'est en 1791 seulement que Dubuisson utilisera la première de ces deux pièces, dans une adaptation mêlée de musique dont il dissimulera soigneusement l'origine (1) ; ce fut la première œuvre dramatique de Gœthe qui obtint à Paris les honneurs de la représentation (2). Les appréciations de nos journaux sur ces traductions avaient généralement manqué d'enthousiasme (3) ; mais nul critique ne s'était montré aussi sévère pour *Clavigo* que Beaumarchais lui-même, qui écrivit à Marsollier, auteur d'un drame sur le même sujet, une lettre où il traitait fort cavalièrement le poète allemand (4). Le délire causé en France comme en Allemagne par l'apparition de *Werther* ne donna pas naissance à des œuvres dramatiques de très haute valeur:

(1) *Zélia*, opéra-comique en 3 actes, musique de Deshayes.

(2) La *Guerre d'Alsace*, drame historique de Ramond de Carbonnières (1780), fortement inspiré de *Gœtz de Berlichingen*, ne fut pas représenté. Mercier avait annoncé un drame imité de l'allemand, intitulé la *Main de fer ;* il ne mit pas son projet à exécution. (Cf. Béclard, *op. cit.*, p. 223.)

(3) V. notamment, sur *Gœtz de Berlichingen*, le *Journal Encyclopédique*, 1785, t. VI, partie II, pp. 271-273, Le *Mercure* (20 octobre 1787), est plus favorable.

(4) La lettre de Beaumarchais est du 20 germinal an VII. La première mention de *Clavijo*, et aussi de Gœthe, dans la presse française, se rencontre dans le *Journal Encyclopédique* (décembre 1774). La pièce est traduite en 1782 dans le premier volume du *Nouveau théâtre allemand*, et appréciée sans excès d'indulgence par le *Journal de Paris* et le *Mercure*. Le drame de Marsollier, *Norac et Javolci*, fut joué chez le prince de Conti en 1774, puis à Lyon, en 1785. Cf. Süpfle, *op. cit.*, t. II, ch. IV, et L. Morel, *Clavijo en Allemagne et en France* (*Rev. d'Hist. litt. de la France*, 1903, n° 4).

ni les *Malheurs de l'Amour*, du Bernois Sinner, ni les drames de La Rivière et de Mercier, ni l'opéra-comique à dénouement heureux de Dejaure, qui fut seul représenté, n'étaient destinés à faire époque dans l'histoire de notre théâtre (1).

Schiller ne fut connu chez nous que bien peu d'années avant la chute de l'ancien régime et les *Brigands*, traduits pour la première fois en 1785 (2), n'exercèrent une véritable influence que pendant la période révolutionnaire, lorsque La Martellière fit représenter en 1792, au Théâtre du Marais, son mélodrame, *Robert, chef de Brigands* (3) ; en 1787, le *Mercure* se bornait à cette appréciation médiocrement laudative : « Cette pièce n'annonce pas un homme de goût, mais un génie vigoureux. Il y a des traits d'énergie qui vous attachent tandis que le genre de l'ouvrage vous repousse. Au reste, il y aurait de la cruauté à relever les défauts de cette tragédie, quand l'auteur lui-même, par une autre singularité, vient de l'imprimer en disant que sa pièce est détestable. »

On sait en revanche de quel engouement fut saisi le public français pour les idylles de Gessner et comment les défauts mêmes de ce poète fadement sentimental assurèrent à cette date son succès parmi nous. Non contents de donner de ses pastorales traductions sur traductions, paraphrases sur paraphrases, nos écrivains tirent de la *Mort d'Abel*, jusqu'à trois tragédies. *Eraste* fournit à Marmontel et à Diderot le

(1) Le drame de Sinner est de 1775 ; *Werther ou le Délire de l'amour*, drame en 3 actes par de la Rivière, est de 1778 ; *Romainval ou le Poète vertueux*, drame en 4 actes, de Mercier, est resté manuscrit ; *Werther et Charlotte* de Dejaure, avec musique de Kreutzer, fut joué en 1792. Sur les adaptations dramatiques des ouvrages de Gœthe au XVIIIe siècle, cf. Baldensperger, *Gœthe en France*, Paris, 1904, pp. 14, 18, 19, 99, 100, 105, et *Bibliographie critique de Gœthe en France*, Paris, 1907 (notamment pp. 50 à 73).

(2) Dans le dernier volume du recueil de Friedel et Bonneville, sous ce titre : les *Voleurs*. Cf. *Mercure de France*, du 20 octobre 1787.

(3) Cf. Doberenz, *Lamartellière und seine Bearbeitung Schillier'scher Dramen*, Lœbau, 1883.

sujet de *Sylvain* et des *Pères malheureux*, tandis que Falbaire transforme en opéra-comique le *Premier Navigateur* (1).

Nous n'aurions pas trop à nous plaindre si Gessner avait été le plus mauvais modèle de nos dramaturges ; mais ils se précipitent à l'envi sur les productions les plus insipides du théâtre d'outre-Rhin. Trois traducteurs ou arrangeurs se disputent le *Comte de Waltron* de Mœller (2), sans réussir à en tirer un drame viable ; Rochon et Lieutaud soulèvent une question de priorité dans l'imitation à propos d'un drame intitulé le *Duel*, qui ne mérite guère un tel honneur (3). Mercier s'inspire de Cronegk dans *Olinde et Sophronie* (1771) ; dans les *Tombeaux de Vérone* (1782), il copie ou paraphrase, scène par scène et réplique par réplique, le *Roméo et Julie* de Weisse (4). Le recueil de Friedel et Bon-

(1) Marmontel, *Sylvain*, comédie en un acte, mêlée d'ariettes, musique de Grétry (Théâtre-Italien, 1770). — Diderot, les *Pères malheureux*, petite tragédie en prose et en un acte, non représentée (éd. Assézat, t. VIII). — Les tragédies sur la *Mort d'Abel*, sont de l'abbé Arnaud (1765), de Chevalier (1792), et de Legouvé (1792). Le titre exact de l'opéra-comique de Falbaire est : *Sémire et Mélide*, pastorale lyrique en deux actes, musique de Philidor (1773). Cf. Baldensperger, *Gessner en France* (*Rev. d'Hist. litt.*, 1903, n° 3, p. 450).

(2) Le drame de Moeller, traduit par Eberts, est joué à Nancy en 1782. L'année précédente, la Comédie-Française avait représenté l'adaptation de Moline, intitulée la *Discipline militaire du Nord*, drame en 4 actes, en vers libres. Le *Comte de Waltron ou la Subordination*, pièce en 3 actes, de Dalainval, jouée en 1789 au théâtre de Monsieur, est effrontément pillée sur la traduction d'Eberts. (Cf. Joret, *op. cit.*, p. 42, et *Revue critique*, 1884, n° 47.)

(3) Rochon, le *Duel*, comédie en un acte en prose, non représentée (1781). — Lieutaud, le *Duel*, drame en 3 actes, en vers (Théâtre-Italien,1786).— Cf. la lettre de Lieutaud au *Journal de Paris* (20 juin 1786), qui jette bien peu de clarté sur cette histoire embrouillée de traduction et de plagiat. Aucun des deux auteurs français ne cite le nom du dramaturge allemand.

(4) Sur *Olinde et Sophronie*, cf. Béclard, *op. cit.*, pp. 288-289. Sur l'imitation de Weisse, et les questions, assez complexes, qu'elle soulève, voir l'article de M. Zollinger dans le *Jahrbuch der deutschen Shakespeare Gesellschaft*, 1902. Les autres emprunts de Mercier au théâtre allemand (le *Libérateur*, *Jeanne-d'Arc*), sont postérieurs à la Révolution.

neville est mis au pillage : les deux traducteurs eux-mêmes portent au Théâtre-Italien, le *Ministre d'Etat* de Gebler, qui devient le *Comte d'Olbourg* (1783) ; deux ans après, *Agnès Bernau* est adaptée sous forme de tragédie par Dubuisson, sous forme de drame par Milcent (1) ; en même temps on siffle outrageusement une imitation de l'*Hôtel Garni* de Brandes, due à Bret : « La pièce, constate ironiquement la *Correspondance* de Grimm, était déjà connue heureusement ou malheureusement par la traduction que nous en a donnée M. Friedel, dans le sixième volume de son *Théâtre Allemand*. C'est le septième ouvrage de ce théâtre qui tombe successivement sur la scène française (2). » Mais ces insuccès répétés ne découragent pas les germanophiles : du Rozoy, après Le Monnier, transforme en opéra-comique le *Bon Fils* d'Engel (3) ; Dejaure dédouble assez heureusement l'intrigue touffue du *Père de Famille allemand* de Gemmingen et en extrait deux drames : les *Epoux réunis* (1789) et *Louise et*

(1) Dubuisson, *Albert et Emilie*, tragédie en 5 actes, Théâtre-Français, 1785. — Milcent, *Agnès Bernau*, drame en 4 actes, Théâtre-Italien, 1785. — La traduction de cette pièce figure au t. IV du *Nouveau théâtre allemand*, ainsi que celle du *Ministre d'Etat*.

(2) Grimm, *Corr. litt.*, XIV, p. 247. La pièce de Bret, qui n'a pas été imprimée, était intitulée l'*Hôtellerie ou le faux Ami* ; *Zoé* de Mercier, présente avec cet ouvrage de nombreuses similitudes. — Faur avait été plus heureux avec *Montrose et Amélie* (1783). Mais il faut convenir que sa pièce, rapide et émouvante, ne ressemble que d'extrêmement loin à la tragédie allemande, confuse et traînante, qu'avait traduite en 1781 l'abbé de Maydieu. Le sujet de la pièce allemande avait été, du reste, pris dans la *Bibliothèque des Romans* (*Mém. secrets*, XXIII, 25 septembre 1783).

(3) Engel, le *Bon fils*, comédie en un acte en prose (*Nouveau théâtre allemand*, t. XII (1785). — Du Rozoy, l'*Amour filial*, comédie en un acte, mêlée d'ariettes, Théâtre-Italien, 1786.— L'opéra-comique de Le Monnier (sous le pseudonyme de Devaux), musique de Philidor, joué aussi au Théâtre-Italien dès 1773, est donc antérieur à la traduction de Friedel, et à celle qui parut sans nom d'auteur en 1775, sous ce titre : le *Fils reconnaissant*. — Autres adaptations de Berquin et Dumaniant : le *Bon fils ou le Soldat parvenu* (Ambigu, 1782) ; le *Soldat prussien* (Variétés-Amusantes, 1789).

Volsan (1790) ; ainsi se réalise une fois de plus l'échange des influences internationales (1).

On s'attaque même aux mélodrames ou scènes à un ou deux personnages, accompagnées de musique, que *Pygmalion* de J.-J. Rousseau avait mis à la mode chez nous : on représente, sans grand succès, au Théâtre-Italien, un ouvrage de ce genre, *Ariane* de Brandes, traduit par Dubois (1781), et la même année Berquin publie une traduction de la *Médée* de Gœtter, autre production analogue (2). Mlle Raucourt va chercher dans une pantomime allemande le sujet d'*Henriette* (1782) (3). Les petits théâtres eux-mêmes s'en mêlent : Nicolet devance de sept ans la Comédie-Française, en portant à la scène, d'après une pièce d'Engel, la fameuse aventure de Frédéric II et du page endormi (4), et trouve un de ses succès les plus durables dans la *Réconciliation des Ennemis généreux*, drame en un acte imité de Wezel (5).

(1) Le *Père de Famille* de Diderot, n'avait pas été étranger, en effet, à l'inspiration du *Père de Famille allemand*. Cf. Flaischlen, *Otto.-H. von Gemmingen mit einer Vorstudie über Diderot als Dramatiker*. Les deux drames de Dejaure furent joués au Théâtre-Italien. La pièce de Gemmingen avait été traduite par Friedel et Bonneville (t. VI).

(2) Cf. l'*Histoire abrégée du Théâtre allemand*, dans le premier volume du Recueil de Friedel et Boneville, pp. 38 et 39. Les ouvrages de Brandes et Gœtter avaient été joués en Allemagne dès 1775, l'année même où le Théâtre-Français donnait *Pygmalion*. La pièce de Rousseau est certainement antérieure aux œuvres allemandes, car elle avait été jouée à Lyon dès 1770.

(3) Quelle est cette pantomime ou ce ballet? Les vagues indications fournies par la préface de l'auteur et par la *Correspondance* de Grimm ne nous ont pas permis de le découvrir ; nous avons dû également renoncer à trouver la pièce allemande qui aurait servi de modèle à Robert dans les *Fausses présomptions* (1789).

(4) La pièce d'Engel, intitulée le *Page*, avait été traduite par Friedel, séparément et non comme le dit Grimm (XIII, p. 190), dans le *Nouveau théâtre allemand*. C'est en 1789 seulement que le même sujet paraît au Théâtre-Français dans *Auguste et Théodore*, de Faur.

(5) *Menzikov*, drame en un acte de Wezel, est traduit en 1782 dans le t. II du *Nouveau théâtre allemand*, et la *Réconciliation* paraît la même année sur la scène de Nicolet.

On le voit, si les ouvrages allemands n'obtenaient pas encore le retentissant succès que devaient remporter, à la fin du siècle, les *Brigands* et *Misanthropie et Repentir* (1), il n'en faut pas accuser la bonne volonté des auteurs français, qui s'empressaient, avec plus de zèle que de discernement, à faire défiler devant le public les productions d'un théâtre dont, peu d'années auparavant, nous soupçonnions à peine l'existence.

V

L'énumération — aride, mais nécessaire — de toutes ces imitations ne suffit pas à donner une idée complète de l'influence qu'ont exercée les littératures étrangères sur le développement du Drame français ; influence réelle et considérable, comme le prouvent les copieuses lamentations de ceux qui se posèrent en champions des genres éminemment français : tel Collé protestant contre « l'étrangéromanie dont nous sommes possédés », contre le goût anglais, semblable au « plaisir inhumain que goûte le peuple aux représentations de la Grève » ; tel La Harpe, affectant un dédain où il entre beaucoup de dépit, à l'égard de « Messieurs Letourneur et compagnie » qui « traduisent en style barbare les farces barbares de Shakespeare (2) » ; tel surtout Voltaire, entamant contre l'auteur d'*Hamlet* une guerre acharnée, où il s'arme plus souvent d'injures que d'arguments solides. Tant de rage, de mépris et de feinte indifférence témoignent assez que les modèles étrangers commençaient à conquérir la faveur du public.

(1) Dans les adaptations de La Martellière (1792), et de Julie Molé (1799).

(2) Collé, *Journal*, III, pp. 195 et 327. La Harpe, *Corr. litt.*, lettre 146.

Mais il convient de distinguer entre des œuvres de valeur et d'originalité inégales, qui se sont révélées à nous à des moments assez différents de notre évolution dramatique. Certains drames, comme le *Marchand de Londres ou le Joueur*, où nos littérateurs d'avant-garde trouvaient la réalisation concrète de théories qu'eux-mêmes n'osaient encore faire passer dans la pratique, marquent assurément une date autrement importante que telles œuvres allemandes, médiocres, mal accueillies, et postérieures à des pièces françaises analogues, plus audacieuses et plus heureuses. En général, les imitations anglaises ont exercé plus d'influence, parce qu'elles sont arrivées les premières, et que, moins nombreuses elles ont porté plus souvent sur des œuvres fortes et significatives.

Il faut aussi tenir grand compte des modifications apportées aux ouvrages étrangers par leurs adaptateurs. Peu importe que le sujet d'une pièce soit emprunté à Lope de Vega, à Shakespeare ou à Schiller, si l'auteur français ne retenant de son modèle que le squelette de l'intrigue, avec quelques esquisses de caractères et quelques bouts de dialogue, ajuste le tout sur le lit de Procuste des règles et convenances classiques ! C'est le cas pour la plupart des tragédies: *Zaïre* et *Sémiramis* ne s'écartent pas plus des préceptes de l'*Art Poétique* que les œuvres où Voltaire a puisé dans le fonds antique ou repris des sujets traités par Crébillon ; et l'on s'étonne à bon droit que dans les pièces soi-disant shakespeariennes de Ducis, Shakespeare ait pu disparaître aussi complètement.

Assurément dans les drames, — et par cela seul que ce sont des drames, — il reste davantage de l'original. Mais que de timidités encore, que d'atténuations, de coupures et de déformations ! Il faudrait tout un livre pour noter dans le détail, et pour chaque pièce en particulier, les remaniements

de toute nature apportés par nos écrivains aux drames étrangers qu'ils adaptaient pour notre scène. Nous signalerons seulement ici (1), par quelques exemples typiques, la distance qui séparait nos tragédies bourgeoises les plus hardies de leurs modèles anglais ou allemands. Notons d'abord que la plupart des adaptateurs travaillent, non d'après l'original, mais sur une traduction déjà adoucie, parfois même mutilée, qui, telle quelle, leur paraît tout à fait impossible à transporter intégralement sur un théâtre français. Ils ne se bornent pas à supprimer des personnages secondaires, des changements de lieu, des scènes comiques, des mots crus, des images pittoresques : jusque dans la nature des situations, dans la marche des événements, dans la donnée même et l'évolution des caractères, ils opèrent de profonds changements, insuffisants encore au gré de la critique (2).

Collot d'Herbois lit dans le *Théâtre Espagnol* de Linguet une pièce de Calderon : le *Viol Puni* (3) ; il en fait le *Paysan Magistrat*, où il n'y a plus trace de viol et du même coup il supprime le meurtre et le jugement capital qui figurent dans l'œuvre espagnole. Sedaine et Collé n'avaient pas été moins prudents en imitant le *Roi et le Meunier de Mansfield* ; la rusticité bourrue des paysans anglais fait place à une bonhomie courtoise ; les satires contre les mœurs de la Cour et de la capitale perdent leur austérité revêche, et au lieu d'une séduction suivie d'abandon, nous n'avons

(1) On trouvera d'autres exemples plus loin, pp. 430-436 et pp. 470-472.

(2) Nous voulons parler ici de la majorité, ou même de la presque unanimité des critiques. Il faut faire une exception en faveur de Grimm, qui manque rarement l'occasion d'opposer nos timidités mesquines à l'heureuse liberté du théâtre anglais. (V. notamment *Corr. litt.*, III, p. 230, et VI, pp. 370, 371.) Mais, dès qu'il cède la plume à Meister, le ton change, et les tendances routinières et timorées apparaissent.

(3) Le *Viol puni ou l'Alcade de Zalamea*, au t. II du *Théâtre espagnol*.

Phototypie Baise & Goutagny. — Lyon

JENNEVAL

Acte IV, Sc. 7.

(*Théâtre de Mercier. Ed. de 1778-1784, t. 1er*).

plus que les poursuites galantes d'un seigneur trop entreprenant (1).

Mais l'exemple le plus frappant nous est fourni par les différentes adaptations du *Marchand de Londres*. On connaît le sujet du drame de Lillo : George Barnwell, jeune employé de commerce, affolé par les charmes de Millwood, une courtisane de bas étage qui lui a révélé les enivrements de l'amour charnel, commence par voler son patron pour satisfaire les fantaisies coûteuses de sa maîtresse et finit par assassiner son oncle et bienfaiteur ; arrêté à la suite de ce meurtre, il est condamné à la potence, et les dernières scènes du drame nous font assister à son supplice. On suppose bien que l'opéra-comique d'Anseaume (2) ne conserve qu'une faible partie de la donnée primitive. Le héros devient un jeune élégant du nom de Cléon, qui fait des folies pour une jolie veuve, Hortense, chez qui l'on passe la soirée le plus agréablement du monde à jouer au pharaon et à chanter des ariettes. Pour apaiser ses créanciers, Cléon ne trouve d'autre ressource que de forcer le secrétaire de son oncle : avant d'y découvrir l'argent convoité, il met la main sur un testament par lequel le bonhomme l'institue son légataire universel ; confus de son ingratitude, il jure de mettre un terme à ses fredaines : le meilleur moyen est d'épouser sa cousine Sophie, qui est au moins aussi jolie qu'Hortense, et qui, tout justement, l'aime en secret depuis fort longtemps. Le drame de Mercier est un peu moins à l'eau de rose ; pourtant, le farouche révolutionnaire recule devant le meurtre final, et au dernier acte, Jenneval, repentant et régénéré, sauve la vie

(1) Collé rend compte lui-même de ces importants changements (*Journal*, II, p. 247).

(2) Nous ne parlerons pas ici d'*Orphanis* de Blin de Sainmore, où le sujet, transposé dans un milieu antique, conformé aux bienséances les plus rigoureuses, c'est-à-dire complètement dénaturé, devient celui d'une tragédie banale et quelconque. Cf. infra, p. 101.

à son oncle que Brigard, l'infâme associé de Rosalie, avait attiré dans un guet-apens. Dans cette pièce, qui se termine aussi par un mariage, la courtisane et son complice sont du moins marqués de traits sombres et vigoureux, quoique bien pâles encore auprès de l'horreur crue de Lillo. La Harpe, écrivant son *Barneveldt* pour la lecture, n'avait pas à compter avec les susceptibilités du parterre et pouvait suivre l'original de plus près ; il y apporte pourtant bien des atténuations. Tout en reconnaissant la vigueur du drame britannique, il déclare dans sa préface que « cet état de prostitution, la basse avidité qui l'accompagne et les vils agents qui la servent, tous ces objets détaillés sans ménagement devant des spectateurs anglais, seraient dégoûtants pour nous (1) ». Il donne donc plus de décence à l'héroïne, c'est-à-dire qu'il en fait, comme Anseaume, une de ces jeunes veuves dont la situation mal définie offre tant de commodité à l'auteur dramatique. Les personnages sympathiques, l'ingénue et l'ami fidèle, passent au premier plan et l'action se déroule, avec des chocs amortis et des violences assagies, dans le style banal et édulcoré de la tragédie. La Harpe tient à conserver la scène du meurtre dans laquelle il voit avec raison le point culminant du drame ; mais il est pris de scrupule et craint de violer les sacro-saintes conventions classiques ; voici donc ce qu'il imagine : au quatrième acte, le théâtre représente une allée ombreuse qui conduit à la demeure de l'oncle de Barneveldt, et « l'action se passe entre des arbres qui dérobent au spectateur l'horreur du coup de poignard ». Et ce spectateur n'est

(1) Préface de *Barneveldt*. *Œuvres* de La Harpe, éd. de 1778, t. II, p. II. Il est singulier que la pièce de La Harpe ne soit pas mentionnée par M. A. von Weilen, dont l'étude (*Der Kaufmann von London, auf deutschen und franzœsischen Bühnen*, dans : *Beitræge zur Neueren Philologie*, J. Schipper, Wien, 1902), est loin d'être complète en ce qui concerne les imitations françaises.

qu'un lecteur ! Touchante sollicitude... ou incurable timidité !

Pour des œuvres de ce genre, l'étude détaillée des sources est vraiment probante et instructive. Il est d'autres cas où elle ne conduirait qu'à des résultats incertains et décevants : dès que l'imitation n'est plus directe et consciente, on est tenu à d'infinies précautions, pour ne pas s'égarer et aboutir à des conclusions sans solidité. Que dire de certaines pièces dont les contemporains eux-mêmes, si experts en ces malignes recherches, n'ont pu démêler sûrement l'origine ? Bachaumont avance que l'*Amant Jaloux* de d'Hèle est tiré de quelque roman espagnol ; Grimm cite le titre de la pièce anglaise dont cet opéra-comique est imité (1) ; à la lecture on reconnaît d'indéniables réminiscences de *Don Garcie de Navarre* pour les situations, du *Barbier de Séville* pour l'allure et la couleur générale du dialogue. A ce moment on compte par douzaines les pièces où les jeunes gens ont contracté un mariage plus ou moins régulier contre la volonté paternelle : tantôt c'est le père du jeune homme qui les poursuit de sa malédiction (*Sylvain*, le *Vindicatif*, le *Cri de la Nature*, etc.) ; tantôt, c'est celui de la jeune femme (l'*Hôtellerie ou le Faux Ami. Zoé*, etc.) ; quelquefois, c'est la vue d'un enfant qui opère la réconciliation (le *Cri de la Nature*), d'autres fois, elle est entravée par la jalousie, justifiée ou non, de l'époux (*Julie ou le Triomphe de l'Amitié*, le *Vindicatif*) ; partout la situation initiale est la même et les scènes essentielles se ressemblent. Est-il bien important de savoir que Marmontel a imité Gessner, que Bret s'est servi d'un drame de Brandes, tandis que la pièce de Dudoyer semble plutôt inspirée de l'anglais ? Les uns et les autres, se sont

(1) *Mémoires secrets*, XII, 24 décembre 1778. *Corr. litt.* de Grimm, XII, 198.

emparés d'un sujet actuel, dont l'intérêt était d'autant plus grand que pareille aventure arrivait fréquemment dans la réalité : témoin le mariage de Diderot.

C'est là un phénomène commun à toutes les époques littéraires. Quand une question est *dans l'air*, on songe à la présenter sous une forme dramatique : plusieurs écrivains s'y emploient à peu près en même temps, sans qu'il soit possible — ni fort important — de déterminer la part d'originalité de chacun d'eux. Pour prétendre découvrir à des problèmes aussi délicats une solution absolue qui s'impose indiscutablement, il faut joindre à une grande intrépidité d'affirmation, une connaissance très incomplète de notre littérature et de notre vie sociale (1). Si au contraire on aborde ces questions avec quelque sentiment de la complexité des faits et quelque souci des nuances, on s'aperçoit que les littératures étrangères ont agi sur la littérature française précisément par les côtés où leurs tendances se rapprochaient le plus des nôtres. Au moment de l'éclosion du Drame, un mouvement social de la plus haute importance se produit dans toutes les nations de l'Europe occidentale; c'est lui qui détermine l'orientation du genre nouveau ; et la France emprunte à l'Angleterre ou à l'Allemagne les œuvres qui en sont l'ex-

(1) Voilà pourquoi, malgré les diligentes recherches dont ils témoignent, il est impossible d'adopter sans de très prudentes réserves les conclusions de certains travaux comme ceux de M. Zollinger, sur les sources de Mercier (*Mercier als Dramatiker und Dramaturg*), où l'apparente rigueur scientifique n'est obtenue qu'en négligeant, consciemment ou non, un grand nombre de faits importants, et en simplifiant les données de la réalité au point de les déformer entièrement. V. aussi le patient travail de comparaison, édifié par M. Holzhausen, sous forme de tableau synoptique (*Die Lustpieles Voltaire's*, p. 50), entre la *Prude* et cinq autres pièces ou romans français ou étrangers. La louable conscience des recherches n'a d'égale que l'insignifiance des résultats.

pression la plus fidèle et la plus caractéristique, ou bien elle en crée simultanément d'analogues, de son propre fonds. Ce n'est généralement pas parce que telle œuvre est anglaise ou allemande qu'elle est imitée chez nous ; c'est parce qu'elle répond mieux qu'une autre aux aspirations nouvelles de la bourgeoisie, pour qui le Drame se crée, et sur qui il se modèle.

CHAPITRE III

Origines sociales du Drame. Caractère essentiel et définition du genre.

I. — Prédominance des influences morales et sociales dans la genèse du Drame. — Changement dans la situation et le rôle des gens de lettres et des auteurs dramatiques en particulier. — But moral du théâtre. — Le Drame est un genre nouveau créé par le parti philosophique pour attendrir et moraliser la bourgeoisie et le peuple en leur présentant un tableau touchant de leurs propres aventures et de leur propre milieu.

II. — Justification de cette définition. Aucune de celles que l'on pourrait tirer des caractères purement esthétiques du genre ne serait satisfaisante. — Par contre, celle-ci, fondée sur le caractère social du Drame, en comprend sans peine les nombreuses variétés, en même temps qu'elle le différencie nettement de la Comédie et de la Tragédie.

I

Plus on avance dans l'étude des origines du Drame, plus on s'aperçoit que les influences littéraires n'y ont joué qu'un rôle secondaire et qu'elles ont été sans cesse subordonnées à des causes sociales, plus générales et plus puissantes. Si la Comédie et la Tragédie se transforment, c'est qu'elles ne répondent plus à l'état d'esprit du public, qui a bien changé depuis le règne de Louis XIV ; si l'harmonie de la Tragédie racinienne s'est rompue, c'est qu'en même temps l'équilibre se rompait aussi entre les différentes classes de la société ; l'inflexible hiérarchie se désorganisait, la bourgeoisie sans

cesse grandissante empiétait sur les Corps privilégiés. Pourquoi se précipite-t-on si avidement sur les productions de la littérature d'outre-Manche, si ce n'est dans l'espoir d'y trouver l'expression des principes de liberté qui imprègnent si profondément la constitution, les mœurs et l'esprit du peuple anglais ? L'élément qui va tendre sans cesse à prédominer, dans la Tragédie comme dans la Comédie, c'est l'enseignement moral, la propagande philosophique : Destouches, comme Voltaire, se propose déjà comme but essentiel d'instruire et non plus de divertir ; cet élément moral, on est heureux de le retrouver dans les sombres tragédies bourgeoises de Lillo et de Moore, dans ce *Joueur*, dont les sinistres tableaux doivent frapper violemment les imaginations naïves et impressionnables, dans ce *Marchand de Londres*, dont la représentation passe pour avoir sauvé du vice et du crime un jeune apprenti qui se trouvait dans la même situation que George Barnwell (1).

Cette conception nouvelle du théâtre s'accentue davantage à mesure qu'on approche de la Révolution. La condition et le rôle des gens de lettres se sont bien modifiés : malgré les résistances d'une partie de l'aristocratie, et grâce au vigoureux appui de la majorité des classes privilégiées, ils possèdent désormais, avec une situation matérielle plus indépendante, une considération et un rang social qu'ils étaient fort loin d'obtenir au siècle précédent (2). De simples amuseurs publics qu'ils étaient, ils deviennent les directeurs écoutés et

(1) Texte, *J.-J. Rousseau et les origines du Cosmopolitisme littéraire*, p. 160.

(2) Cf. Bersot, *Etudes sur le* XVIII*e siècle*, Paris, 1855, I, pp. 326 et sqq. V. aussi dans le *Journal* de Collé (III, pp. 143 à 146), le refus que Saurin et lui opposèrent au duc d'Orléans, qui voulait les faire manger à la table de son maître d'hôtel, et les réflexions qui accompagnent le récit de cette aventure, et dans les *Mémoires secrets*, XXXIII, 18 et 22 novembre, et 23 décembre 1786, la dispute caractéristique entre Sedaine et M. de la Ferté.

respectés de la pensée nationale. En 1767, Thomas prononce à l'Académie française (1) un discours où il revendique pour ses confrères et lui-même un rôle prépondérant dans l'Etat : « Ceux qui gouvernent les hommes, dit-il, ne peuvent en même temps les éclairer. Occupés à agir, un grand mouvement les entraîne, et leur âme n'a pas le temps de s'arrêter sur elle-même. On a donc établi, on a protégé partout une classe d'hommes dont l'état est de jouir en paix de leur pensée et le devoir de la rendre active pour le bien public ; des hommes qui, séparés de la foule, ramassent les lumières des pays et des siècles, et dont les idées doivent, sur tous les grands objets, représenter, pour ainsi dire, à la patrie, les idées de l'espèce humaine entière. Voilà, Messieurs, la fonction de l'homme de lettres citoyen. »

Dans une comédie satirique de Dorat, le philosophe Callidès peut dire, sans choquer la vraisemblance :

Nous protégeons les grands, protecteurs autrefois (2).

Par suite, de nouveaux devoirs s'imposent au poète : « O ! quel bien il en reviendrait aux hommes, écrit Diderot, si tous les arts d'imitation se proposaient un objet commun et concouraient un jour avec les lois pour nous faire aimer la vertu et haïr le vice ! C'est au philosophe à les y inviter ; c'est à lui à s'adresser au poète, au peintre, au musicien et à leur crier avec force : Hommes de génie, pourquoi le Ciel vous a-t-il doués ? S'il en est entendu, bientôt les images de la débauche ne couvriront plus les murs de nos palais ; nos voix ne seront plus des organes du crime, et le goût et les mœurs y gagneront (3) ». Mercier dit à son tour : « C'est parce que le poète tient tous les cœurs dans sa main, qu'il

(1) *Œuvres* de Thomas, éd. de 1819, t. II, p. 113.
(2) Dorat, *les Prôneurs*, acte III, scène 5..
(3) *De la Poésie dramatique. Œuvres*, VII, p. 313.

Phototypie Baise & Goutagny — Lyon

UN THÉATRE DE SOCIÉTÉ

Gravure extraite des CONTEMPORAINES *de Restif de la Bretonne.*
(T. XLI, 1785).

doit veiller plus attentivement sur les idées qu'il veut leur faire adopter ; c'est un législateur qui doit sentir toute la dignité de son emploi (1). »

Et quel poète, quel artiste, peut exercer à cet égard une influence plus efficace que l'auteur dramatique ? Jamais l'attention publique ne s'est autant concentrée sur les choses du théâtre : Grimm remarque, en 1779, que les révolutions de l'Opéra occupent beaucoup plus les salons que les pertes de notre commerce et nos expéditions coloniales (2). Onze ans plus tard, Pankoucke publie une brochure intitulée : *Moyen d'augmenter le bonheur d'une partie de la nation sans nuire à personne* ; et ce moyen consiste à changer l'heure d'ouverture des spectacles (3) ; au début même de la Révolution, le *Journal de Paris* constate que le goût pour les spectacles devient une véritable fureur : partout on s'y précipite, malgré la faiblesse des pièces et des acteurs (4). A Paris comme en province, les scènes se multiplient ; la situation sociale des comédiens devient chaque jour plus considérée et plus enviable (5) ; dans toutes les classes de la société, la manie de jouer la comédie sévit à l'état épidémique ; nobles et bourgeois, littérateurs et financiers, magistrats exilés et officiers relégués dans des garnisons perdues, tous s'en mêlent (6) ; l'occasion n'est-elle pas tentante pour celui qui voudra transformer les tréteaux en une chaire ou en une tribune ? La métamorphose s'opère : le « sac ridicule où Scapin s'enveloppe » va faire place à la robe majestueuse du prophète inspiré. Mercier l'a dit, le poète dramatique est législateur

(1) *Du Théâtre ou nouvel Essai sur l'Art dramatique*, p. 93.
(2) *Corresp. litt.*, XII, p. 235.
(3) *Mémoires secrets*, XVIII, 18 octobre 1781.
(4) *Journal de Paris*, 19 avril 1789.
(5) V. infra, pp. 114-122.
(6) V. pour plus de détails pp. 203-205.

et voilà du même coup les histrions promus à la dignité de « prédicateurs laïques (1) ».

On ne met pas en doute un seul instant la salutaire influence des représentations scéniques sur les mœurs. Si dans les siècles d'oppression (2), le théâtre a pu servir à flatter la tyrannie et à ridiculiser la vertu, il en sera tout autrement à une époque où l'humanité bénéficie du progrès des lumières: « Les hommes, dit Grimm, sont tous amis au sortir du spectacle. Ils ont haï le vice, aimé la vertu, pleuré de concert, développé les uns à côté des autres ce qu'il y a de bon et de juste dans le cœur humain. Ils se sont trouvés bien meilleurs qu'ils ne croyaient : ils s'embrasseraient volontiers... on ne sort point d'un sermon aussi heureusement disposé (3). » Rousseau, avec sa *Lettre sur les Spectacles*, reste bien seul, abandonné de tous les philosophes et réduit à la maussade compagnie de Riccoboni, cabotin devenu dévot et de quelques autres « charlatans en surplis (4) ».

Ainsi le but du théâtre change : le désir de plaire et d'amuser est désormais relégué au second plan, l'enseignement moral passe au premier. Les maximes et les sentences, la propagande politique, religieuse et sociale, qui s'étaient peu à peu et subrepticemment insinuées dans la Tragédie, vont devenir l'objet principal, la raison d'être du Drame. L'avis des réformateurs est unanime là-dessus : « Quelquefois, écrit Diderot, j'ai pensé qu'on discuterait au théâtre les points de

(1) L'expression se retrouve plusieurs fois sous la plume de Diderot : *Paradoxe sur le Comédien*, édition Ernest Dupuy, p. 134, note 2.

(2) Les réformateurs, en effet, mettent autant d'ardeur à dénoncer l'immoralité du théâtre classique qu'à prôner la moralité du leur ; il est plaisant de voir Mercier, Cubières et surtout Restif et Nougaret prendre des mines scandalisées devant les comédies de Molière, de Regnard ou les opéras-comiques du Théâtre-Italien.

(3) *Corr. litt.*, IV, pp. 260 et sqq.

(4) Le mot est de Mercier, *Du Théâtre*, p. 5, note.

morale les plus importants, et cela, sans nuire à la marche violente et rapide de l'action dramatique (1). » Mercier est plus affirmatif encore : il veut que le poète dramatique combatte les vices et non les ridicules, qu'il imprime à son œuvre « un caractère d'utilité présente ». Le théâtre, tel qu'il l'entend, « serait une Cour souveraine où l'ennemi de la patrie serait cité et livré à l'infamie ; le bruit des applaudissements serait à son oreille le tonnerre de la postérité ». Le Drame n'hésiterait pas à s'occuper des questions les plus hautes et les plus importantes : « Qui ne conçoit la possibilité d'un drame politique, où figureraient les ambassadeurs et envoyés des principales puissances de l'Europe, où l'on pourrait ouvrir les cabinets des ministres, exposer ce qui se passe dans le Conseil des rois, discuter les intérêts nationaux (2) ? » Dans une sphère plus modeste et avec des visées moins ambitieuses, le doux Florian ne donne pas moins à toutes ses pièces « un but de morale et d'utilité » ; mais il s'attache moins à combattre les grands vices qu'à présenter un attrayant tableau « de ces vertus familières, de ces vertus de

(1) Diderot, *De la Poésie dramatique*, ch. III, t. VII, p. 313.

(2) *Du Théâtre*, pp. 61, 62, 149, 157. Cf. p. 141 : « Le drame ne doit pas être un cours de morale, mais je ne hais point qu'elle y soit répândue, dût-on en blâmer un peu la profusion. » La croyance à l'efficacité morale du théâtre est adoptée alors par les esprits les plus avertis et les plus sceptiques ; Voltaire écrivait à La Harpe, à propos de sa tragédie de *Mélanie :* « Je dis plus, je parie qu'elle fera beaucoup de bien, et que plus d'une jeune fille vous aura l'obligation de n'être point religieuse. » (Lettre du 7 mars 1770. Ed. Moland, XLVII, p. 7.) Dans le *Lycée* (XI, 434), le même La Harpe attribue, sans hésitation, à l'influence de la comédie de la Chaussée, la disparition du « préjugé à la mode », et le resserrement des liens conjugaux. Il serait aisé de citer un grand nombre de déclarations analogues relativement au but moral du théâtre ; on en trouverait dans la préface de la plupart des drames. (V. notamment Cubières Palmezeaux : Préfaces de la *Jeune épouse* et du *Théâtre moral* Fabre d'Eglantine : Prologue du *Philinte de Molière*, etc.) Plus d'un fait réel venait d'ailleurs justifier cette confiance dans les effets moralisateurs du théâtre, grâce à la sensibilité du public. (V. pp. 148-150.)

tous les jours, les plus utiles peut-être, les plus nécessaires au bonheur (1) ». Il n'est pas jusqu'aux plus humbles productions dramatiques qui ne visent à moraliser ; du jour où l'opéra-comique devient un drame mêlé d'ariettes, la prédication laïque s'y introduit : Favart invoque « l'amour de l'humanité » dans la préface des *Moissonneurs* et Nougaret s'efforce, dans son *Art du Théâtre*, de donner au genre de Lesage et de Vadé, l'aspect le plus irréprochablement édifiant (2). Les spectacles de la Foire et des Boulevards eux-mêmes, dont les moralistes austères ne parlent qu'avec des mines effarouchées (3) s'avisent aussi de concourir à l'amélioration des mœurs : ils jouent des drames touchants ou d'innocentes berquinades où la vertu est exaltée et récompensée et, dans une lettre au *Journal de Paris*, M. de Charnois approuve ces louables tendances maintes fois exprimées déjà par les *Almanachs forains* : « J'entends d'ici les contempteurs par système, par ignorance ou par habitude, accumuler les plaisanteries sur l'austérité de la morale qu'on débite à la Foire. Ils font leur métier, et moi, je fais celui d'un citoyen en demandant pourquoi, après avoir érigé des théâtres pour le peuple, on s'obstinerait à l'amuser avec le spectacle des plus mauvaises mœurs, à le faire rire par de sales équivoques, par des tableaux licencieux, quand il est possible de faire tourner ses amusements au profit de son instruction...

(1) Avant-propos, en tête des Comédies, t. IV des *Œuvres complètes*, édit. de 1824.

(2) Favart, préface des *Moissonneurs* : « Plusieurs personnes reprocheront peut-être à ce drame de renfermer trop de morale ; mais j'ai voulu attacher le spectateur, l'intéresser, et j'ai cru que l'amour de l'humanité avait autant de droits sur les cœurs que la gaîté sur les esprits. » Nougaret, *De l'Art du Théâtre en général*, Paris, 1768, t. I, pp. 130 et sqq., t. II, pp. 16 et sqq.

(3) V. la curieuse *Lettre à M. X... sur les spectacles des boulevards*, de Thomas Rousseau (1781), et Bonnassies, les *Spectacles forains et la Comédie française*, Paris, 1875, ch. III.

Le peuple de Paris ressemble à un grand enfant dont on a longtemps négligé l'éducation dans son principe et qui a besoin d'être guidé par des amis éclairés dans la carrière de la morale et de la vérité. Des gens honnêtes, instruits et sages, voilà les guides qu'il faut au peuple, ainsi que des ouvrages faits pour réformer le vice de son éducation et la fausseté de ses principes (1). » Nicolet moraliste ! C'est décidément « de plus en plus fort ! »

Cette régénération du théâtre n'est pas, on s'en doute, tentée par le parti dévot qui, en dehors de la comédie du collège, ne croit pas à une influence heureuse de la scène sur les mœurs (2) : c'est Voltaire qui a orienté la Tragédie dans le sens de la propagande philosophique ; c'est Diderot qui rédigera le code du Drame, et il sera suivi par le parti encyclopédique : Marmontel est favorable à la réforme, avec quelques réserves sur la fin, quand il voit le genre nouveau devenir de moins en moins littéraire entre les mains des Falbaire et des Mercier ; les articles de l'*Encyclopédie* sont, dans l'ensemble, très sympathiques à une rénovation du théâtre dans le sens indiqué par les *Entretiens sur le « Fils Naturel »* et le *Traité de la Poésie dramatique*, et sur certains points Sulzer, collaborateur obscur, mais intéressant, devance les théories romantiques (3). Quant à Grimm, s'il ne manifeste pas pour

(1) *Journal de Paris*, du 10 août 1782 (Lettre sur *Esope à la Foire* de Landrin). Cf. *Almanachs forains*, notamment 1777, notice sur l'Ambigu.

(2) Sur l'attitude de l'Eglise à l'égard du théâtre au XVIIIe siècle, voir Desprez de Boissy, *Lettres sur les spectacles avec une histoire des ouvrages pour et contre le Théâtre*, 5e éd., Paris, 1774, 2 vol.

(3) Il n'y a pas unité dans la doctrine de l'*Encyclopédie*, car les articles relatifs au théâtre sont partagés entre Marmontel, d'Alembert, le chevalier de Jaucourt, Sulzer, etc. ; mais elle est, somme toute, très favorable au Drame. V. Marmontel, *Eléments de littérature* ; Rocafort, les *Doctrines littéraires de l'Encyclopédie*, Bordeaux, 1890, livre II, ch. III, livre III, ch. V ; Lenel, *Un Homme de Lettres au XVIIIe siècle* ; Marmontel, ch. IX, pp. 364 et sqq.

les productions de second ordre le brûlant enthousiasme où le plonge la lecture du *Fils Naturel*, il n'en est pas moins l'ennemi acharné de tout ce qu'il y a de conventionnel dans les formules classiques et le partisan résolu du Drame (1). Ce qui est plus frappant encore, c'est que, sauf Baculard d'Arnaud, tous les *dramaturges* un peu marquants appartiennent à la secte philosophique : Sedaine est l'ami personnel de Diderot (2), comme Saurin qui lui emprunte la traduction du *Joueur* ; Beaumarchais, plus diplomate, et Mercier, très indépendant, sont moins étroitement embrigadés dans le groupe ; ils savent pourtant, le moment venu, s'y joindre pour faire face à l'autre parti. Celui-ci ne s'y trompe pas : pour Fréron, Philosophie et Drame sont tout un : si notre théâtre est dégradé par l'invasion des pièces larmoyantes, c'est la faute de Diderot et de sa séquelle, qui ont tout gâté ; ce sont eux qui ont affublé Thalie « du crêpe de la philosophie, ou plutôt, ils l'ont chassée pour mettre à sa place une triste figure de catafalque. Les drames funèbres leur doivent leur naissance et leur vogue (3) ». Palissot consacre la plus importante des *Petites lettres sur les grands Philosophes* à critiquer minutieusement le *Fils Naturel* et les théories qui

(1) C'est à dessein que nous ne mentionnons pas La Harpe, qui, franchement hostile au genre nouveau, apporte de singulières atténuations quand il s'agit de juger les écrivains en particulier ; il serait fort intéressant d'étudier les attitudes fuyantes et souvent contradictoires de ce critique sans franchise et sans urbanité, qui arrivait à déplaire et à blesser, tout en dissimulant ses vrais sentiments. Il faudrait, pour cela, se livrer à une étude critique de sa *Correspondance littéraire*, qu'il a certainement remaniée avant de la publier, puis en comparer les appréciations avec celles qu'il émettait officiellement dans les journaux, à la même époque.

(2) A la première représentation de l'*Ecossaise*, dit Fréron, on distingue à l'avant-garde de la cohorte philosophique, « une espèce de savetier appelé *Blaise*, qui faisait le *Diable à Quatre* ». (*Relation d'une grande bataille*, *Année littéraire*, 1760, t. V, p. 216.)

(3) *Année littéraire*, 1773, t. Ier, pp. 16 et sqq. Sur les variations dans l'attitude de Fréron, v. pp. 125-126.

l'accompagnent ; ce qu'il reproche le plus à l'auteur, c'est « de vouloir travestir tous les hommes en philosophes ». Tous les disciples sont du reste maltraités, après le maître, dans les *Mémoires littéraires* et dans la *Dunciade* (1). Les coups sont encore plus violemment assénés par Sabatier de Castres: « N'est-ce pas la philosophie, s'écrie-t-il, qui a introduit parmi nous ces drames langoureux qui ne sont propres qu'à assoupir la nature, et à bannir la bonne comédie de notre théâtre ? » Diderot, moderne Lycophron, n'est qu'un plagiaire et un écrivain ordurier ; *Eugénie* n'a pu réussir que « grâce au goût stupide du siècle pour les comédies dolentes » ; des pièces comme *Béverley* seraient « plus dignes de plaire à des cannibales qu'à des peuples policés » ; le *Philosophe sans le savoir* est « tous les jours applaudi sans savoir pourquoi » ; Mercier est mentionné rapidement sur le ton du plus souverain dédain ; une seule exception est faite pour Arnaud, dramaturge bien pensant, protégé de l'*Année littéraire* et du *Journal de Trévoux*, à qui l'on pardonne ses hérésies littéraires, en faveur de son orthodoxie religieuse (2).

(1) *Mémoires littéraires*, articles *la Chaussée*, *Marmontel*, *Beaumarchais*, *Sedaine*. (*Œuvres*, Paris, 1779, tomes IV et V.) Mercier seul est moins attaqué, parce qu'il a, comme Palissot, des démêlés avec la Comédie-Française. Il ne perdit du reste rien pour attendre. Cf. Béclard, *Séb. Mercier*, p. 357 et la *Dunciade*, ch. V. (*Œuvres*, t. III.)

(2) Les *trois Siècles de la Littérature française*, 5e éd., Paris, 1781. Préface, p. 15, et articles *Diderot*, *Beaumarchais*, *Saurin*, *Sedaine*, *Mercier*, *Arnaud de Baculard*. On trouve à l'article *Beaumarchais* cette ironique définition du Drame : « Un théâtre changé par la baguette en maison bourgeoise, des hommes en robe de chambre, des femmes en déshabillé, des laquais en papillotes, un petit attirail domestique, proprement étalé, des phrases entrecoupées, des exclamations perpétuelles, des sentiments emmiellés, des sentences platoniques, des caractères paladins, de la prose léthargique, des spectateurs bénins. » Dès 1778, dans l'*Année littéraire* (t. II, lettre XII), Geoffroy voit très clairement la liaison étroite entre le Drame et le parti philosophique, qu'il ne cessera plus tard de dénoncer et de déplorer dans les feuilletons des *Débats*. (Cf. La Harpe, *Lycée*, t. XI, p. 470 ; t. XIII, pp. 3 et sqq.)

Pourquoi donc tant de fiel dans l'âme des dévots ?

C'est que les inventeurs du Drame prétendent adresser désormais leur propagande philosophique non seulement aux classes les plus distinguées de la société, à qui jusqu'ici les plaisirs du théâtre avaient été réservés, mais à la bourgeoisie, au peuple même. La partie adverse a beau répliquer aigrement qu'après tout, le suffrage de la multitude lui importe peu et que le Drame n'aura jamais l'approbation des gens de goût (1) ; au fond, cette nouvelle attitude l'inquiète. De plus en plus, les auteurs affectent de mépriser l'opinion de ce monde élégant et superficiel, farci de préjugés littéraires. Arnaud lui-même récuse le jugement des « gens du monde, âmes impuissantes ou pusillanimes, insipides plaisants », il se contente d'écrire « pour la classe si bornée des cœurs sensibles » Diderot, Beaumarchais et Mercier en appellent bravement à la masse populaire. L'un regrette le temps où les spectacles étaient vraiment publics et les théâtres anciens qui « recevaient jusqu'à quatre-vingt mille citoyens ». « Quelle différence, entre amuser tel jour, depuis telle jusqu'à telle heure, dans un petit endroit obscur, quelques centaines de personnes, ou fixer l'attention d'une nation entière dans ses jeux solennels, occuper ses édifices les plus somptueux et voir ces édifices environnés et remplis d'une multitude innombrable, dont l'amusement ou l'ennui va dépendre de notre talent. » L'autre déclare nettement que si « un petit nombre de personnes éclairées est plus apte à saisir une vérité difficile », en revanche, le public assemblé est le seul juge « quand il est moins question de discuter et d'approfondir que de sentir, de s'amuser, ou d'être touché (2) ». Quant

(1) Sabatier de Castres, les *trois Siècles de la Littérature française*. Discours préliminaire, pp. 89 et 90, et article *la Chaussée*.

(2) Arnaud, préface de *Mérinval*. Diderot, *Second Entretien sur le « Fils naturel »*, VII, pp. 122, 123, Beaumarchais, *Essai sur le genre dramatique sérieux*. *Œuvres*, t. I., p. 7.

à Mercier, c'est avec toute sa crânerie habituelle et sans crainte des railleries et des quolibets qu'il proclame à toutes les pages du *Nouvel Essai sur l'Art dramatique* son dédain pour les faux connaisseurs, les gens du monde et les critiques, son inaltérable confiance dans l'appréciation de la foule ; il consacre tout un chapitre à résoudre cette question : *Si le poète dramatique doit travailler pour le peuple*, et l'on pense bien que sa réponse est franchement affirmative : « Un drame, quelque parfait qu'on le suppose, ne saurait trop être à la portée du peuple ; il ne pourrait même paraître parfait qu'en parlant éloquemment à la multitude. Le peuple recèle des semences toutes prêtes à êtres mises en action, dès que la flamme du génie viendra les développer... Le poète n'a pas besoin de s'élever jusqu'aux nues pour parvenir à la toucher ; qu'il avance une vérité intéressante, une maxime juste, qu'il offre un tableau naïf et touchant, il verra tous les cœurs s'émouvoir, il les soulèvera avec le fil puissant qu'il tient en main (1). » N'en trouve-t-on pas la preuve dans le théâtre grec, dans celui du moyen âge, et même de nos jours où souvent « le parterre a eu plus d'esprit que l'auteur ». Les jours de représentation gratuite ne voit-on pas la populace « saisir les plus beaux endroits avec la même chaleur et la même intelligence que l'assemblée la plus brillante (2) » ? Suivons donc l'exemple de Shakespeare injustement bafoué en France, qui a résolument écrit pour les foules. « Si le poète veut don-

(1) *Du Théâtre ou nouvel Essai sur l'Art dramatique*, ch. XX, pp. 200-201.

(2) *Ibid.*, p. 202. Mercier, confirmé par plus d'un critique, fait la même remarque dans le *Tableau de Paris* (ch. 209). Amsterdam, 1782-1789, III, pp. 18-20. Elle a été bien souvent renouvelée depuis, mais dès le XVIIIe siècle, le fait n'est pas admis sans contestations. Le *Journal de Paris*, du 12 octobre 1781, publie une curieuse lettre, dont l'auteur affirme : 1° que le public des spectacles gratis n'applaudit pas toujours aux bons endroits ; 2° qu'il s'y mêle trop de vrais connaisseurs pour qu'on puisse juger vraiment par là du goût populaire.

ner de la force et de l'élévation à ses pensées, qu'il embrasse dans son imagination un peuple immense qui l'environne et qui l'écoute ; l'intérêt public pénétrera son âme, il sentira ce qu'il doit aux hommes assemblés et les pensées qu'il convient de leur offrir (1). »

Or, quel moyen d'intéresser le peuple ou même la bourgeoisie avec notre Tragédie et notre Comédie classiques inventées pour l'amusement d'une aristocratie restreinte? Jusqu'ici, en effet, l'écrivain a méconnu le vrai but du théâtre, en « se considérant comme le poète du beau monde », en ne composant que pour lui, en flattant ses manies, son goût frivole et ses pensées les moins louables. Aussi « nos pièces ressemblent assez à nos salles » qui ne sont que des « chambrées » ; « on a resserré la sphère de la scène, on n'y a fait monter que certains personnages, et ceux-là précisément qu'il semble qu'on aurait dû dédaigner ». Dans la Tragédie, on a « réveillé les cendres des rois » ; dans la Comédie, on n'a peint que les « marquis élégants... comme s'il n'y avait que ces deux espèces d'hommes sur la terre (2) ». Nulle place pour les gens de condition inférieure ou moyenne : « Molière osa peindre des bourgeois et des artistes aussi bien que des marquis ; Socrate faisait parler des cochers, menuisiers, cordonniers, maçons. Mais les auteurs d'aujourd'hui, qui sont des gens d'un autre air, se croiraient déshonorés s'ils savaient ce qui se passe au comptoir d'un marchand ou dans la boutique d'un ouvrier (3). » Pour voir paraître un artisan sur le théâtre, il faut se réfugier à l'Opéra-Comique où l'on joue le *Ton-*

(1) *Ibid.*, pp. 211-212. Sur cette affectation de Mercier à « écrire pour le peuple », voir les amusantes railleries de La Harpe dans l'*Ombre de Duclos* (*Œuvres*, éd. de 1820, t. III, p. 452).

(2) Mercier, *Du Théâtre*, p. 16, et *Epître dédicatoire à mon frère*, V, VI, VII.

(3) Rousseau, *Nouvelle Héloïse*, partie II, lettre 17.

nelier et le *Maréchal-Ferrant* (1) ; c'est là seulement que l'on peut s'initier à la vie des humbles et apprendre à ne point les mépriser (2).

Car il ne s'agit plus de revenir simplement à la tradition de Molière qui mettait sans doute en scène des bourgeois et des paysans, mais pour les montrer sans cesse bafoués et bernés par les grands seigneurs. C'est là le plus sérieux grief de Mercier contre lui et il le dit tout crûment : « Oui, Molière a tourné l'honnêteté pure et simple en ridicule dans le personnage de Mme Jourdain ; il a voulu humilier la bourgeoisie, l'ordre sans contredit le plus respectable de l'Etat, ou, pour mieux dire, l'ordre qui fait l'Etat (3) ». Cette bourgeoisie, n'a-t-elle pas aussi ses douleurs profondes et ses aventures tragiques ? L'intérieur d'une famille française, avec ses soucis domestiques, ses passions, ses tristesses et ses joies n'offre-t-il pas un tableau plus intéressant pour un spectateur du XVIIIe siècle que « la mort fabuleuse d'un tyran ou le sacrifice d'un enfant aux autels des dieux d'Athènes ou de Rome ? ». Si nous sommes affectés par les infortunes des héros tragiques, c'est moins parce qu'ils sont héros ou rois que parce qu'ils sont hommes et malheureux... Il n'y a ni moralité, ni intérêt au théâtre sans un secret rapport du sujet dramatique à nous (4) ». Ainsi, le genre qui convient à un

(1) Opéras-comiques d'Audinot et de Quétant.

(2) V. Nougaret, *De l'Art du Théâtre en général*, Paris, 1769, I, pp. 125 et sqq. L'idée est dans l'air, au moment où Diderot publie ses Essais dramatiques. On lit dans le *Journal Encyclopédique* (février 1758) : « Pourquoi les auteurs dramatiques ne choisissent-ils plus leurs modèles que parmi des gens de haut ton, ou parmi des courtisans ? Des sujets bourgeois fourniraient des caractères plus saillants ». (Article sur le *Faux Généreux*, de Bret.)

(3) *Du Théâtre*, pp. 88-89.

(4) Beaumarchais, *Essai sur le genre dramatique sérieux*, I, p. 19. Diderot, *Troisième Entretien sur le « Fils Naturel »*, t. VII, p. 146. Les mêmes idées ont été exprimées avec beaucoup de netteté et de force dans un article du *Journal Etranger*, dû peut-être à la plume de

public bourgeois et populaire, ce n'est point la Tragédie classique, « bel arbre de la Grèce transplanté et dégénéré dans nos climats » ; ce n'est pas non plus la Comédie où, « à la honte de la morale, le spectateur se surprend trop souvent à s'intéresser pour le fripon contre l'honnête homme parce que celui-ci est toujours le moins plaisant des deux (1) » ; c'est le Drame qui va prendre la bourgeoisie au sérieux et lui présenter à elle-même le spectacle touchant de sa vie domestique ; qui rendra aux personnages de condition médiocre ou basse la place qu'occupaient jusqu'ici les seigneurs et les princesses, au premier plan de l'action théâtrale ; qui, au moins sur la scène, donnera au Tiers-Etat, qui jusque-là n'était rien, le droit d'être presque tout (2).

Diderot (décembre 1761), à propos de *Miss Sara Sampson*. C'est naturellement l'avis de tous les dramaturges proprement dits, mais l'opinion de la critique est loin d'être unanime ; les rédacteurs même de l'*Encyclopédie* ne sont pas d'accord ; Marmontel (article *Tragédie*), pense que rien ne peut agir plus vivement sur les spectateurs que la vue des infortunes qui accablent des gens de leur condition ; le chevalier de Jaucourt (article *Tragique bourgeois*), est d'un avis tout opposé. Cette dernière opinion est également soutenue par Duvernet (*Réflexions critiques et politiques sur la Tragédie*, Paris, 1773), Caïlhava (*Art de la Comédie*, ch. V : du *Comique larmoyant*), etc. Plusieurs chroniqueurs remarquent que le public populaire des représentations gratuites préfère les pièces héroïques à celles qui mettent en scène le milieu où il vit habituellement (*Mém. secrets*, XVIII, 31 octobre 1781, *Journal de Paris*, 12 octobre 1781). La question a été exposée sous ses différentes faces et traitée avec beaucoup d'ampleur et de pénétration par Grimm (*Corr. litt*, t. X, p. 498), à propos d'*Adélaïde de Hongrie* de Dorat ; il conclut naturellement en faveur du Drame bourgeois. Voir encore la thèse opposée dans La Harpe, *Lycée*, t. XI, pp. 478, 479, et Sarcey, *Quarante ans de théâtre*, Paris, 1900-1902, t. II, article sur le *Philosophe sans le savoir*.

(1) Mercier. *Du Théâtre*, Epitre dédicatoire à mon frère, p. VII ; Beaumarchais, *Essai sur le genre dramatique sérieux*, t. I, p. 21.

(2) Cette relation étroite entre le développement social du Tiers-Etat, la propagation des doctrines philosophiques, et la naissance du Drame, a été plusieurs fois mise en lumière ; depuis le XVIIIe siècle jusqu'à nos jours, plus d'un critique a été amené avant nous, par l'étude impartiale des faits, à reconnaître la prédominance de l'élément social sur l'élément esthétique dans le Drame. — Voir notam-

II

Nous sommes ainsi amené à définir le Drame : *un spectacle destiné à un auditoire bourgeois ou populaire et lui présentant un tableau attendrissant et moral de son propre milieu.* Il reste à vérifier l'exactitude de cette définition en la comparant à celles qui pourraient être tirées d'autres éléments importants du genre dénommé « Drame » puis en l'appliquant à quelques drames d'aspect assez dissemblable, pour s'assurer qu'elle en comprend toutes les différentes variétés.

Notons d'abord qu'en cette matière il ne faut pas se fier aveuglément aux dénominations officielles : le titre de *drame* proposé, dès 1741, par Desfontaines (1), a mis très longtemps à entrer dans l'usage : le *Père de famille* même et le *Philosophe sans le savoir*, types du genre, sont représentés et publiés sous le nom de *comédies* ; dans la suite, on rencontre à chaque instant, dans les appréciations des journaux, des phrases comme celle-ci : « Cette comédie mérite plutôt le nom de drame », ou encore : « Cette comédie appartient au genre du *Fils Naturel* ou du *Pére de Famille* (2) ». Il est

ment Fréron, *Année littéraire*, 1768, t. VII, article sur *Beverley*. — Garat, *Mémoires sur la vie et sur les écrits de M. Suard*, Paris, 1820, t. II, p. 17. — Rosenkranz, *Diderot's Leben und Werke*, t. I, pp. 254 et sqq. — Ducros, *Diderot*, IIe partie, ch. III, pp. 234 et sqq. — Eloesser, *Das bürgerliche Drama*, chap. II, p. 25, chap. IV, p. 81. — Crouslé, *Lessing et le goût français en Allemagne*, Paris, 1863, pp. 388-389. — Joret, *Herder et la Renaissance littéraire en Allemagne*, Paris, 1875, p. 78, etc., etc.

(1) Desfontaines, *Observations*, XXV, 25.

(2) Par exemple, les *comédies* de Desforges (*Tom Jones*, la *Femme jalouse*, etc.). Collé se serait bien gardé d'intituler *drames* la *Partie de chasse de Henri IV* et *Dupuis et Desronais*, puisqu'il dénigrait le genre en théorie, quitte à le cultiver avec succès. Un grand nombre de pièces, jouées au Théâtre-Italien, entre 1780 et 1790, et dénommées comédies, sont de véritables drames. Cubières fait dans ses préfaces l'éloge du Drame qu'il a ridiculisé dans le *Dramomane*, et compose ensuite des drames qu'il intitule comédies.

clair que des pièces ainsi classées par la critique doivent être comprises dans le genre *drame*, quelle que soit la dénomination qui leur a été imposée. Il en est de même pour certaines soi-disant tragédies de Chénier (*Calas*, *Fénelon*), qui ne sont intitulées ainsi que par un système particulier à l'auteur de *Charles IX*, et tout à fait en désaccord avec les conceptions de ses contemporains (1). D'autre part, il y a lieu de procéder à quelques éliminations : certaines pièces du répertoire des petits théâtres sont affublées du titre de *drames*, sans qu'on puisse au juste savoir pourquoi (2) ; c'est par une simple précaution diplomatique et pour ne pas éveiller les susceptibilités de la Comédie-Française que *Gabrielle d'Estrées* de Sauvigny, représentée au Théâtre-Italien, n'est pas dénommée tragédie ; on comprend moins bien que Fontanelle ait fait de même pour *Ericie*, et l'on se décide difficilement à considérer comme de vrais drames le *Childéric Ier* de Mercier, qui semble bien n'être qu'une tragédie dont on a disloqué les vers et supprimé les rimes ou les *Deux Reines* de Dorat, première version en prose d'*Adélaïde de Hongrie*, qui apparaîtra quelques années après comme une tragédie authentique et régulière (3).

Quoi qu'il en soit, la liste des drames du XVIIIe siècle, ainsi rectifiée et établie selon l'esprit des réformateurs et non pas seulement selon la lettre de leurs publications, contient des

(1) Ce système est exposé dans les *Réflexions sur la tragédie de Fénelon*. Cf. infra, p. 103, et Liéby : *Etude sur le théâtre de M.-J. Chénier*, IIe partie, ch. IV.

(2) Il y en a plusieurs dans les manuscrits de la collection Soleinne qui ne méritent ce titre en aucune manière (la *Fausse Rivale*, l'*Homme ruiné et cocu*, etc.). Bibl. Nat., Manuscrits français, 9267-9276.

(3) Quelquefois aussi la critique du XVIIIe siècle se sert du mot *drame* pour désigner une pièce quelconque, tragédie ou comédie (dans son sens le plus général). Il est clair que cette dénomination, commode pour éviter les répétitions de termes dans un compte rendu dramatique, n'avait absolument rien à voir avec les distinctions que nous établissions ici.

pièces de genres très divers : le *Philosophe sans le savoir* est une comédie sérieuse dans le genre d'Augier ; le *Fils Naturel* ferait plutôt penser à *Antony*, la *Partie de chasse de Henri IV* à quelque anecdote historique à la Scribe ; *Richard Cœur de Lion*, drame à ariettes, est déjà un opéra-comique selon la formule chère aux admirateurs de Boïeldieu et d'Auber ; et tel drame de Desforges ou de Dejaure prépare les voies aux Pixérécourt, aux Bouchardy et aux d'Ennery. Les traits communs à des ouvrages si différents sont-ils bien ceux qu'exprime la définition à laquelle nous a conduit l'étude des origines du Drame ? A coup sûr, cette définition est bien différente de celles qui sont données couramment du Drame en général, et surtout du Drame romantique en particulier. Mais c'est aussi que la question se posait en 1825, tout autrement qu'en 1760 ; et c'est pour avoir faussement assimilé les deux situations et les deux écoles, que l'on a si souvent obscurci la notion du Drame, telle que la concevaient les écrivains du XVIIIe siècle.

Essayons, en effet, d'appliquer aux œuvres de Diderot, de Sedaine ou de Mercier, la définition du Drame telle qu'elle ressort de la préface de Cromwell : représentation totale de la vie dans ses multiples aspects, fusion grandiose de l'épopée et de l'ode, résurrection poétique du passé, avec l'opposition voulue du tragique et du bouffon. Combien une pareille conception dépasse et écrase des œuvres comme le *Père de Famille* ou le *Philosophe sans le savoir*, volontairement bornées à un milieu restreint et bourgeois, volontairement prosaïques de ton et d'idées, et dont les visées sont incomparablement moins vastes et moins ambitieuses que celles de *Cromwell* ou de *Ruy Blas !* Le mélange du tragique et du comique, que la critique traditionnelle a tant reproché au Drame du XVIIIe siècle, est bien loin d'en constituer un élément essentiel : il n'y a pas le mot pour rire dans les pièces de

Diderot, ni dans la plupart de celles de Mercier, ni dans *Béverley*, ni dans *Mélanie* ; et dans les drames où le mélange des tons se rencontre, il est loin de présenter, comme dans les œuvres romantiques, les caractères d'une opposition violente et brutale (1).

Dira-t-on que le Drame n'est qu'une Tragédie en prose, affranchie des règles d'Aristote et terminée par un dénouement heureux ? Cette définition résumerait assez bien certains caractères d'ordre purement littéraire relevés par la critique dans les œuvres de Diderot et de son école. Mais on voit bien vite qu'elle n'est ni exacte ni complète ; un grand nombre de drames sont en vers et tous les écrivains ne partageaient pas là-dessus l'opinion de Diderot (2) ; on y respecte parfois aussi strictement qu'en une tragédie de Racine, l'unité de temps, de lieu et d'action (3) et si le dénouement heureux est la règle générale, cette règle comporte d'assez nombreuses et importantes exceptions, telles que *Béverley*, *Mélanie*, le *Déserteur* et les trois drames de Baculard d'Arnaud.

De plus, une définition semblable a le tort de ne s'attacher qu'à des particularités extérieures et superficielles du genre et de n'en pas pénétrer la nature intime. C'est bien le caractère *bourgeois* qui fait le fond du drame : il est sérieux parce que le Tiers-Etat, conscient de sa nouvelle importance et de ses nouveaux devoirs, prétend former, par l'austérité de ses convictions et de sa conduite, un contraste avec le relâchement des classes privilégiées ; il est attendrissant parce que le Tiers-Etat est tout imprégné de la sensibilité à la Rousseau et qu'il désire retrouver au théâtre les émotions, si bien adaptées à son état d'esprit, que lui ont procurées des romans

(1) V. infra, pp. 473-480.
(2) Citons notamment *Béverley*, *Mélanie*, l'*Honnête criminel*, etc., Cf. infra, pp. 485-491.
(3) V. pp. 470-473.

comme *Paméla*, *Clarisse Harlowe* ou la *Nouvelle Héloïse* (1).

Aussi notre définition s'applique-t-elle sans difficulté aux nombreux ouvrages de genre si différent que nous sommes appelé à étudier. Ce qui, malgré les dissemblances apparentes, constitue leur trait commun, c'est que chacun d'eux a été écrit pour démontrer quelque importante vérité morale : *Béverley*, pour donner aux âmes faibles un exemple des désordres auxquels entraîne la funeste passion du jeu ; le *Philosophe sans le savoir*, pour protester contre la barbarie du duel ; *Mélanie*, contre les vœux forcés ; l'*Honnête Criminel*, contre le régime d'oppression auquel étaient soumis les protestants ; quant au *Fils Naturel* et au *Père de Famille*, ce n'est pas un, mais dix problèmes moraux qui y sont abordés et résolus avec l'intrépidité habituelle à Diderot. N'est-il pas vrai aussi que ces pièces empruntent leur nouveauté au milieu bourgeois où se déroulent leurs actions tragiques et poignantes ? Sans doute elles nous présentent des personnages de la noblesse et de la haute société : on voit paraître dans le *Père de Famille* un commandeur de l'ordre de Malte, dans l'*Honnête Criminel* un comte, dans les drames de Mercier plusieurs gens titrés ; mais, outre que ces gentilshommes ne jouent pas toujours le rôle le plus important ni le plus sympathique, partout le milieu est dominé par les idées, les sentiments, les manières de la bourgeoisie, et les plus humbles classes de la société y figurent en bonne posture (2), depuis

(1) Une preuve bien frappante des affinités qui existent entre les deux genres, c'est le nombre considérable de drames tirés de romans contemporains. Il est très rare qu'un dramaturge invente entièrement sa pièce ; il emprunte, quelquefois, le sujet à un fait réel, beaucoup plus souvent à un roman ou à un conte en vogue. Nous avons déjà cité les imitations que Fielding et Richardson ont suscitées au théâtre; celles qu'ont inspirées les romans français sont innombrables.

(2) On voit combien le genre a évolué depuis le moment où Riccoboni voyait dans les comédies de la Chaussée une tentative pour

le fidèle domestique de Dorval jusqu'à l'héroïque galérien André, sans oublier le dévoué Antoine et sa délicieuse fille Victorine. Dans les drames du Théâtre-Français, la tendance morale dominera, dans ceux des scènes inférieures, ce sera la peinture bienveillante des milieux sociaux jusqu'ici délaissés, les uns et les autres visant également à l'attendrissement.

Mais, objectera-t-on, comment faire rentrer dans cette définition générale des pièces comme la *Partie de chasse de Henri IV*, *Jean Hennuyer* ou la *Mort de Louis XI* ? Ces ouvrages n'appartiennent-ils pas à un genre tout différent, le Drame historique, issu bien plutôt des tragédies de Voltaire que des théories de Diderot et soigneusement distingué du Drame bourgeois par les critiques les plus autorisés ? Nous ne prétendons aucunement nier l'influence qu'a pu exercer la tragédie de Voltaire sur la naissance et le développement du drame historique (1) et nous essayerons de définir avec précision le lien qui les unit (2). Malgré tout, *Maillard ou Paris sauvé* est, en dépit de son titre, tout autre chose qu'une tragédie en prose. Entre *Tancrède* et un drame de Mercier, il y a des différences sensibles, et ces différences résident précisément dans le caractère *bourgeois* du Drame historique, caractère entièrement absent de la Tragédie : dans celle-ci, si un personnage du commun apparaît, c'est pour jouer un rôle sacrifié de confident ou de garde du corps ; dans le Drame au contraire il passe au premier plan, tandis que les

donner à la noblesse une place qui lui avait été jusque-là refusée dans notre théâtre. (*Lettre à Muratori*,1737. Cf. Desfontaines, *Observations*, t. XI, pp. 16 et sqq.)

(1) Il est juste aussi d'observer que ce genre a été beaucoup moins cultivé au XVIIIe siècle que le drame bourgeois à la Diderot ; sauf quelques rares pièces comme la *Partie de chasse de Henri IV*, c'est sous forme d'opéras-comiques ou d'ouvrages non destinés à la représentation qu'on le rencontre le plus souvent.

(2) V. pp. 400-407.

grands de la terre y sont représentés dans des attitudes familières, qui parfois feront sourire. Dès 1741 Landois écrivait ces lignes curieuses : « Une pièce dramatique est une représentation de la vie, et, sans vouloir interdire la scène aux héros, j'imagine qu'on peut y faire paraître des personnages dont la vie, ayant un peu plus de rapport avec celle des spectateurs, devrait naturellement intéresser davantage. Mais bien loin de mettre les mœurs des particuliers sur la scène tragique, je ne désespère pas qu'on prenne dans la suite parmi les gens de qualité les personnages comiques les plus ridicules (1). » Sans aller aussi loin, sans ériger en modèle une fantaisie irrévérencieuse comme *Charles II* de Mercier, les auteurs de drames historiques traitent cependant les héros les plus illustres avec une liberté qu'on ne se serait jamais permise dans une tragédie ; Collé avertit le lecteur dans la préface de la *Partie de Chasse* qu'il n'a pas voulu montrer « le grand roi, le premier capitaine de son siècle, le politique équitable, le conquérant légitime, etc., », mais « le *héros en déshabillé* », et c'est dans le même esprit que sont écrites les différentes pièces de Du Rozoy et autres, où figure Henri IV : c'est dans ses rapports avec les bourgeois et les gens du peuple que le Béarnais y est représenté et c'est autour de ces gens de rien que roule l'intrigue principale. Dans *Jean Hennuyer* et la *Destruction de la Ligue*, Mercier retrace un tableau des guerres de religion, non pas en nous faisant assister, comme Chénier, à de grandes délibérations politiques, mais en nous introduisant dans quelque humble famille sur qui pèse plus lourdement toute l'horreur des luttes civiles. Dans la *Mort de Louis XI*, c'est au milieu des paysans ou en com-

(1) Landois, *Silvie*, prologue justificatif, p. 14. Cf. dans la préface des comédies sérieuses de Fontenelle, le plan d'une *Mort d'Auguste*, qui, « malgré ce superbe titre, serait toujours comédie, et même si l'on voulait, très comique ».(T.VII des *Œuvres*, éd. de 1758, p. XXXV).

pagnie de son médecin et de son barbier — personnages peu congruents avec la dignité tragique — qu'apparaît le vieux monarque, et les nombreux drames ou opéras-comiques qui ressuscitent Bayard, Richard Cœur de Lion ou Philippe Auguste ne manquent pas de les encadrer dans un milieu populaire et villageois. — Chacun voit sans peine ce qui sépare le Drame bourgeois, tableau de la vie contemporaine, du Drame historique, évocation du passé ; il était nécessaire de faire ressortir l'idée commune qui les rapproche. Nous ne croyons pas que l'on doive établir entre eux une infranchissable barrière (1), puisqu'ils procèdent d'une même conception sociale du théâtre et peuvent rentrer dans une même définition, assez large pour les contenir tous deux, assez étroite pour ne s'appliquer ni à la Tragédie, ni à la Comédie (2).

Soumettons, en effet, cette définition à une dernière épreuve

(1) Nous ne saurions dire non plus avec M. Lanson, « qu'on a donné *un peu à l'aventure* le nom de drame à tout ce qui s'éloignait ou paraissait s'éloigner des types classiques de la tragédie et de la comédie ». (*Nivelle de la Chaussée*, p. 1.) Nous croyons avoir démontré au contraire que le nom de drame a été donné seulement à ce qui s'en éloignait dans un sens bien déterminé.

(2) Dans le *Siège de Calais*, l'élément bourgeois n'est représenté que par le seul personnage d'Eustache de Saint-Pierre ; les autres héros restent dans l'ombre. Avec les *Scythes*, Voltaire incline la Tragédie vers le Drame, et l'amène à la limite extrême qu'elle peut atteindre sans cesser d'être la Tragédie. Dans la curieuse préface où il se félicite d'avoir mêlé « les mœurs champêtres avec celles des cours », il déclare en effet qu'il a voulu « rendre héroïque cette nature si simple », c'est-à-dire qu'il a haussé jusqu'à la Tragédie un sujet de Drame. Dans toutes les classifications il existe entre les espèces différentes des variétés intermédiaires qui tiennent des unes et des autres.— Beaumarchais a bien nettement indiqué la communauté d'inspiration qui unit le Drame historique au Drame bourgeois, lorsqu'il a écrit : « Présenter les hommes d'une condition moyenne accablés et dans le malheur ! fi donc ! On ne doit jamais les montrer que bafoués. Les citoyens ridicules et les rois malheureux, voilà tout le théâtre existant et possible. » (*Lettre modérée sur la chute et la critique du Barbier*, *Œuvres*, t. I, p. 365.) Cf. Lemercier, *Cours analytique de littérature générale*, t. I, pp. 138 à 142.

particulièrement décisive. Au XVIIIe siècle, certains sujets ont été traités tantôt sous forme de drames, tantôt sous forme de tragédies ou de comédies. Excellente occasion de nous instruire sur la différence essentielle des genres et leur caractère spécifique. On connaît le sujet du *Marchand de Londres* de Lillo, et la façon dont Mercier et La Harpe l'ont adapté dans leurs drames (1) : à la même époque, Blin de Sainmore s'avise d'en faire une tragédie ; comment s'y prend-il ? Il transforme la courtisane Milwood en une princesse tyrienne, réfugiée à la cour d'Egypte ; George Barnwell devient le prince Arcès, héritier du trône, et son brave homme d'oncle... Sésostris lui-même ; la princesse Orphanis, dévorée d'ambition, se fait aimer d'Arcès et à force de ruses savantes, finit par le décider à tuer Sésostris, qui s'oppose à leur mariage par raison diplomatique ; le remords saisit le jeune homme au moment où il va lever le poignard sur son oncle et c'est Orphanis qui se tue, voyant ses projets renversés. En somme, l'action est à peu près la même ; mais ce qui disparaît, c'est le milieu populaire, c'est l'application morale que le spectateur peut se faire directement en voyant des personnages de son rang social héros ou victimes de ces terribles aventures. — De même l'*Incertitude Maternelle* de Dejaure, n'est autre chose, au fond, qu'*Héraclius* ; ce qui en fait un drame, c'est que la scène se passe chez des bourgeois parisiens et non plus à la cour de Byzance : c'est que le fameux : « Devine si tu peux et choisis si tu l'oses » s'adresse à une femme du XVIIIe siècle, toute semblable à celles qui frémissent délicieusement au fond de leur loge, en assistant à ces péripéties émouvantes (2).

(1) V. le chap. précédent, pp. 73-75.

(2) On aboutirait aux mêmes conclusions en comparant la tragédie d'*Albert et Emilie* de Dubuisson et le drame d'*Agnès Bernau ; Jean Hennuyer* et *Charles IX*, etc.

D'autre part, on sait avec quel art Molière tournait au comique les sujets les plus tristes et les plus amers. Ses successeurs en usent tout différemment (1) : au lieu de ces figures ridicules et bouffonnes, médecins et boutiquiers, valets et paysans vont prendre des mines sérieuses et des attitudes dignes ; par suite, les mêmes aventures qui secouaient le spectateur d'un rire invincible, vont devenir attendrissantes, pathétiques, tragiques même. Nous nous amusions des infortunes d'Orgon et, malgré sa scélératesse, Tartuffe excitait notre hilarité par ses mines confites et ses roulements d'yeux ; mais Mercier reprend dans le *Faux Ami* ce sujet que Molière avait gâté par son rire impie (2), et soudain tout change. Merval, qui, au fond, n'est pas moins benêt qu'Orgon, serait fort scandalisé si on le confondait avec un mari de l'ancien répertoire ; sa femme est une Elmire qui prend au tragique ce que sa devancière traitait en Parisienne spirituelle ; Juller est un Tartuffe déjà noirci à la manière de Pixérécourt ; et pour mieux assombrir Molière, on remplace les truculentes répliques de Dorine et de Mme Pernelle par quelques déclamations ampoulées sur les questions du jour. — Un fils vole son père, et l'amant de sa sœur est accusé du larcin : C'est l'*Avare*, direz-vous. — Oui, sans doute, mais c'est aussi *Clémentine* et *Désormes* de Monvel, le plus rapide peut-être et le plus angoissant des drames du XVIIIe siècle, où il n'y a certes ni La Flèche, ni maître Jacques, ni Harpagon, ni la moindre plaisanterie. — Comment pouvons-nous rire en voyant la douce Angélique et Louison la futée, victimes des sombres machinations de Béline ? C'est le secret de Molière ; Vigée, qui trouve fort

(1) C'est ce que Collé a démêlé avec beaucoup de perspicacité dès 1758 (*Journal*, t. II, p. 127, à propos du *Faux généreux* de Bret).

(2) « Oui, Molière a été impie pour faire rire le parterre. » (*Du Théâtre*, p. 89.)

mauvais que de pareilles situations ne soient pas traitées plus sérieusement, reprend la même donnée et la pousse au noir dans la *Belle-Mère ou les Dangers d'un second Mariage.*

Ainsi les situations pathétiques où la Tragédie place les rois et les princesses, le Drame y met des personnages bourgeois ; le milieu bourgeois auquel la Comédie prête des aventures et des attitudes ridicules, le Drame le prend au sérieux et l'honore d'infortunes tragiques « *Alzire*, c'est *Arlequin sauvage* », dit Voltaire (1). Le Drame n'est ni l'un ni l'autre, c'est Arlequin assagi, moral et bénisseur (2).

Peu nous importe donc que cette conception du Drame soit toute différente de celle des romantiques ; que M. J. Chénier même, écrivant quelques années après la période qui nous occupe, ait intitulé *tragédies*, de vrais drames à la Diderot et déclaré que « la nature des poèmes dramatiques est tout à fait indépendante du rang qu'ont tenu sur la scène du monde les personnages représentés (3) ». Le Drame se définit précisément par un rapport nouveau entre le rang des personnages, les événements auxquels ils sont mêlés, et l'impression qu'ils doivent causer au spectateur. Cette définition est bien celle qu'imposent les textes mêmes des principaux théoriciens : elle seule pourra nous expliquer comment le Drame a laissé dépérir l'admirable héritage psychologique à lui légué par la Comédie et la Tragédie du XVIIe siècle, comment il a faussé inconsciemment et avec les plus louables intentions, la peinture du milieu contemporain et celle des grandes

(1) Préface des *Scythes*.

(2) Sur le type d'Arlequin dans les pièces de Florian, cf. infra, pp. 296 et 476.

(3) *Réflexions sur la tragédie de Fénelon.* Chénier continue en définissant le Drame comme une pièce dont le but est d'exciter tantôt le rire, tantôt les pleurs ; en cela, il devance les théoriciens romantiques, mais se sépare absolument de la conception du XVIIIe siècle. (Cf. infra, pp. 447-451.)

époques historiques ; comment enfin, à l'inverse du Romantisme, il n'a pas attaché une importance primordiale à l'abolition des règles aristotéliques et à la réforme de la langue théâtrale. Dans les limites qu'il s'était tracées, la révolution qu'il tentait était déjà fort hardie et fort importante ; avant d'aller plus loin, il convient d'examiner jusqu'à quel point, à cette date, on était préparé à la comprendre et à l'accueillir.

CHAPITRE IV

Le milieu. — Les résistances.

I — *La Censure :* ses rigueurs et ses caprices ; quelques persécutions notables. — Intolérance universelle. — Le régime des petits théâtres.

II. — *Les Acteurs :* omnipotence, ignorance et routine. — Le Drame exige un apprentissage nouveau et dérange les habitudes consacrées.

III. — *Les Journaux :* asservis aux acteurs, au pouvoir, aux coteries. — La plupart des journalistes ne sont ni estimables, ni impartiaux ; mais leur influence est limitée. — Les Correspondances.

IV. — *Parodies et Libelles :* parfois spirituels, rarement redoutables.

V. — *Le Public :* turbulent et routinier ; dangereux par ses plaisanteries faciles et ses accès de pruderie ; mais prompt aussi à s'émouvoir et à s'enthousiasmer.

Conclusion.

Dans une lettre célèbre, Voltaire énumère tous les déboires qui attendent l'homme de lettres et l'auteur dramatique en particulier : « Vous commencez, dit-il, par comparaître devant l'aréopage de vingt comédiens, gens dont la profession, quoique utile et agréable, est cependant flétrie par l'injuste, mais irrévocable cruauté du public. Ce malheureux avilissement où ils sont les irrite ; ils trouvent en vous un client, et ils vous prodiguent tout le mépris dont ils sont couverts. Vous attendez d'eux votre première sentence : ils vous jugent ; ils se chargent enfin de votre pièce ; il ne faut plus

qu'un mauvais plaisant au parterre pour la faire tomber. Réussit-elle, la farce qu'on appelle *italienne*, celle de la foire, vous parodient, vingt libelles vous prouvent que vous n'avez pas dû réussir. Des savants, qui entendent mal le grec et qui ne lisent point ce qu'on fait en français, vous dédaignent ou affectent de vous dédaigner (1) ».

Si le tableau décèle quelque humeur et noircit un peu trop l'article des parodies, qui ont le plus souvent servi qu'entravé les renommées littéraires, il faut convenir qu'au fond il est exact ; encore n'y est-il pas question de la censure, autre obstacle, et des plus sérieux, au libre essor de l'inspiration ; mais Voltaire en a parlé dans la non moins fameuse lettre à un premier commis (2) de façon à largement combler cette lacune. Ce qui était vrai de la Tragédie en 1733, ne le sera pas moins du Drame vingt-cinq ans plus tard. Ici même les résistances seront encore plus vives ; par son essence, en effet, le genre nouveau s'assigne un but social — mauvaise recommandation auprès du gouvernement et de la police ; il va réclamer une interprétation toute différente des traditions admises — grave dérangement pour les comédiens ; il prétend détrôner les formes dramatiques régnantes — cause de suspicion légitime pour les critiques férus d'Aristote et de Boileau, et qui conservent quelques honnêtes tragédies en portefeuille ; enfin, il s'apprête à risquer quelques audaces scéniques et à prendre au sérieux les situations et les classes sociales que l'on a jusqu'ici tournées en ridicule — belle matière à plaisanterie pour un public fort routinier de sa nature et enclin à chercher partout un prétexte à se divertir.

(1) Lettre à Lefebvre, 1732, éd. Moland, XXXIII, p. 294.
(2) Du 20 juin 1733. Ed. Moland, XXXIII, pp. 352 et sqq.

I

Il n'entre point dans notre sujet de refaire l'histoire de la censure au XVIIIe siècle : il existe des études consciencieuses et complètes (1), auxquelles pourront se reporter les lecteurs curieux de savoir quelles difficultés furent suscitées à l'*Elisabeth de France* de Lefèvre, à l'*Aménophis* de Saurin, ou au *Barnevelt* de Lemierre. On sait que les allusions les plus voilées de la Tragédie étaient activement pourchassées et délogées des hémistiches en apparence inoffensifs où elles allaient se blottir ; il ne suffisait pas toujours de déguiser les prêtres en druides, en derviches ou en Jammabos ou de mettre en scène les gouvernements du Pérou ou de la Nouvelle Zélande, pour échapper à une gênante inquisition. Toute tendance subversive dans le domaine religieux, politique ou social était sévèrement réprimée, et si des accès d'indulgence succédaient à des périodes d'extrême rigueur, il n'était jamais très prudent de heurter de front une autorité qui avait en mains de terribles moyens de répression. Sans doute, la sévérité même des lois en vigueur en rendait le plus souvent l'application impossible (l'ordonnance du 16 avril 1757 punit de la peine de mort tout auteur d'écrits « tendant à émouvoir les esprits (2) »). Sans doute aussi le livre pouvait braver ces foudres par toutes sortes de subterfuges : impres-

(1) Desnoiresterres, la *Comédie satirique au* XVIIIe *siècle*, Paris, 1884, et Hallays-Dabot, *Histoire de la Censure théâtrale en France*, Paris, 1862. Nous mentionnons ici une fois pour toutes ce livre, qui résume commodément une partie des documents de première main. Les chapitres III, IV et V traitent de la censure au XVIIIe siècle.

(2) Funck-Brentano, les *Nouvellistes*, Paris, 1905, pp. 10 et sqq. Les plaintes des gens de lettres contre cette oppression sont incessantes ; sur les saisies de livres et les peines infligées aux colporteurs, voir en particulier *Mémoires secrets*, III, 23 juin 1767, et IV, 2 octobre 1768.

sion clandestine, anonyme ou pseudonyme, fausse indication du lieu d'édition, colportage et vente sous le manteau ; avec un directeur de la librairie aussi résolu que Malesherbes à ignorer tout ce qu'il ne pouvait pas décemment approuver, une certaine liberté d'écrire était encore possible ; mais pour le théâtre c'est tout autre chose : ce qui peut passer à la rigueur dans le colloque muet entre l'auteur et le lecteur, devient beaucoup plus dangereux quand, par la voix de l'acteur, le poète le proclame au peuple assemblé. De plus, toutes les questions brûlantes auxquelles la Tragédie ne touchait que par voie d'allusion ou en donnant au lieu de la scène un recul rassurant dans le temps et dans l'espace, le Drame prétendait les aborder de front, les traiter dans toute leur ampleur, en étudier toutes les conséquences dans la vie moderne; c'était là sa raison d'être et chacune de ses manifestations devait être sociale plus encore que littéraire ; s'il consentait à se transporter dans le passé, c'était à condition d'en ressusciter précisément les époques que l'autorité eût préféré voir rester dans l'ombre ; c'était pour opposer la chaude affection de la France pour Henri IV à l'impopularité du monarque régnant, pour montrer l'absurde cruauté des guerres de religion et le fanatisme du parti de la Ligue, ou pour faire revivre en un tableau peu flatté les derniers moments d'un prince détesté ou la farouche intolérance d'un roi, esclave de l'Eglise (1).

Il est donc tout naturel que le Drame ait une place d'honneur dans le martyrologe de la censure. Quelques auteurs s'y attendaient si bien qu'ils écrivaient pour être lus et que, certains de ne voir jamais leurs pièces représentées, ils en profitaient pour se débarrasser de toutes les entraves con-

(1) V. tous les drames sur Henri IV (de Collé, Du Rozoy, Boutillier, etc.), et les drames historiques de Mercier.

ventionnelles : ainsi fait Mercier qui use de libertés toutes shakespeariennes dans *Charles II, roi d'Angleterre*, dans la *Mort de Louis XI* et dans *Philippe II* (1). Mais tout le monde n'avait pas cette résignation et la majorité des écrivains dramatiques, composant pour la scène, faisaient tous leurs efforts pour être joués. Ils avaient lieu du reste de mêler leurs impatiences de quelques lueurs d'espoir, en présence des incohérences de cette censure, qui interdisait à Paris ce que toute la province avait applaudi (2), qui laissait jouer d'odieuses satires comme les *Philosophes* et l'*Ecossaise* et arrêtait pendant plus de dix ans, la *Partie de Chasse de Henri IV* (3), qui, armée d'une excessive sévérité pendant les dernières années du règne de Louis XV, levait en masse, à l'avènement de son successeur, les interdictions qu'elle avait prononcées quelques mois auparavant. Sans entrer dans le fastidieux détail de tous les *veto* opposés aux dramaturges trop audacieux, il convient au moins de citer les pièces dont l'odyssée fut particulièrement lamentable ou dont la valeur littéraire rendait plus regrettable l'interdiction : avec la *Partie de Chasse* et les autres ouvrages sur Henri IV, qui doivent attendre la mort de Louis le Bien-Aimé pour briguer sans danger les applaudissements des Parisiens, ce sont les œuvres suspectes au point de vue religieux, *Ericie* de Dubois Fontanelle, *Mélanie* de La Harpe, l'*Honnête Criminel* de Falbaire, trilogie anticléricale que la Révolution commen-

(1) Encore l'impression de pareilles pièces était-elle sévèrement poursuivie. (*Corresp. litt.* de Grimm, X, pp. 53 et 88, sur *Jean Hennuyer ; Mémoires secrets*, t. XXI, 29 et 30 juillet, 4 août 1782, sur la *Destruction de la Ligue*, etc.), Cf. Béclard, *Sébastien Mercier*, ch. IV.

(2) Par exemple, l'*Honnête criminel*. (Cf. *Corresp. litt.* de Grimm, XV, 583.)

(3) Sur cette dernière pièce toutes les hésitations de l'autorité, tous les espoirs et les désillusions de l'auteur et du public sont consignés au jour le jour par Collé lui-même, dans son *Journal*, par Bachaumont et ses continuateurs dans les *Mémoires secrets*, du 11 juillet 1762 au 17 novembre 1774, date de la première représentation.

çante saluera de ses acclamations (1). Le bon Sedaine fut, plus qu'aucun autre, en butte aux vexations de ce genre : le *Philosophe sans le savoir* alarme l'autorité qui y découvre une apologie du duel ; et ce n'est qu'au prix de prudentes suppressions et devant les larmes dont cette pièce touchante avait inondé de fort jolis minois, que la représentation en est autorisée (2) ; un prologue qu'il compose pour l'ouverture du Théâtre-Italien en 1783, sous le titre de *Thalie à la Nouvelle salle* est mutilé comme attentatoire à la majesté de la Comédie-Française (3) et perd du coup tout piquant et toute chance de succès ; pendant ce temps, son essai de tragédie, *Maillard ou Paris sauvé*, qui, dit méchamment La Harpe, n'aurait dû être prohibé que par la « police du Parnasse » ne réussit pas à voir le jour ; après dix-sept ans d'attente vaine, de démarches multipliées et d'obstinés refus, Sedaine se décide en 1788 à le publier, sans avoir pu le faire représenter ailleurs que sur des théâtres de société (4) ; en manière de consolation et de vengeance, il compose enfin sa médiocre comédie héroïque, *Raymond V, comte de Toulouse ou le Troubadour*, dirigée contre son persécuteur, le comte de Duras ; mais il ne peut la faire jouer, sans succès d'ailleurs, qu'en 1789 et la voit arrêter à Saint-Pétersbourg même, par le surintendant des théâtres de Catherine II, l'amie des philosophes (5).

(1) L'histoire de ces différentes pièces sera exposée au fur et à mesure de l'ordre chronologique dans la IIe partie. V. également les notices qui leur sont consacrées dans l'Index.

(2) V. pour plus de détails, pp. 164-165.

(3) *Mémoires secrets*, XXII, 30 avril, 2 et 5 mai 1783.

(4) *Corr. litt.* de Grimm, novembre 1770, et décembre 1788, t. IX, p. 163, t. XV, p. 353. *Corr. litt.* de La Harpe, lettre 272. *Mémoires secrets*, XX, 10 janvier 1782.

(5) *Corresp. litt.* de Grimm, octobre 1789, t. XV, p. 527. Etienne et Martainville, *Histoire du Théâtre français depuis la Révolution*, Paris, 1802, tome premier, p. 133 et suiv. Hallays Dabot, *Histoire de la Censure*, ch. IV. Desnoiresterres, la *Comédie satirique au* XVIIIe *siècle*, pp. 266-267.

De pareils cas n'étaient pas rares et les motifs ne manquaient pas pour appuyer les interdictions : personnalités offensantes, vers à double sens, allusions politiques ou religieuses, réclamations possibles des puissances étrangères, autant de raisons ou de prétextes dont on usait largement. Les censeurs savaient trop bien ce qu'il pouvait en coûter pour céder à des accès d'indulgence : Marin avait été embastillé pour avoir laissé passer quatre vers tendancieux de *Théagène et Chariclée* (1) et avait vu toute la meute cléricale aboyer à ses chausses après son approbation élogieusement motivée des *Moissonneurs* (2) ; il y avait là de quoi faire réfléchir les gardiens enclins à ralentir leur zèle.

Il faut bien convenir, du reste, que le peuple des gens de lettres n'était pas encore mûr pour la liberté complète. Quand les rigueurs du pouvoir se relâchaient, ils en profitaient pour porter à la scène d'injurieuses satires personnelles comme les *Philosophes* et l'*Ecossaise*, et aucun des deux partis n'admettait facilement l'idée d'une liberté qui profitât en même temps à la faction adverse. Il est fâcheux de voir un homme aussi pondéré et aussi raisonnable que l'est ordinairement Grimm, crier au scandale parce que l'on autorise la représentation de la comédie de Palissot, et ne pas trouver un mot de blâme pour la sanglante caricature de Fréron que Voltaire produit quelques mois après sur la scène du Théâtre-Français (3). On est du reste si peu habitué à la vraie liberté que l'on s'étonne lorsque la censure fait preuve d'une plus large tolérance. Le rédacteur des *Mémoires secrets* ne comprend pas comment on a pu autoriser au Théâtre-

(1) Tragédie de Dorat. (Desnoiresterres, la *Comédie satirique au* XVIII*e siècle*, p. 145.)

(2) Opéra-comique de Favart (*Mémoires secrets*, III, 6 mars 1768).

(3) *Corr. litt.* de Grimm, juin et août 1760 (t. IV, pp. 238 et sqq. et 276, 277). Sur cette intolérance universelle, cf. Funck-Brentano, les *Nouvellistes*, pp. 12 à 21.

Français la reprise de *Sidney* « dans un temps où la manie cruelle de se défaire n'est que trop à la mode » et s'indigne qu'on tolère sur notre première scène un drame comme les *Deux Amis*, qui contient, à ses yeux, une apologie de la banqueroute (1) ; d'autres critiques, comme La Harpe, sont si aveuglément fidèles aux règles d'Aristote et de Boileau, qu'à défaut d'une censure philosophique et religieuse ils auraient volontiers réclamé l'établissement d'une inquisition littéraire.

Si les auteurs n'étaient pas très libres dans leurs allures lorsqu'ils composaient pour le Théâtre-Français, c'était cent fois pis s'ils se mêlaient d'écrire pour les petits théâtres : à la Comédie-Italienne déjà, à partir du moment où elle est autorisée à représenter des pièces françaises, il faut prendre garde de ne point tomber dans les genres réservés à la maison de Molière : des comédies, soit, à condition qu'elles ne ressemblent pas trop aux pièces en cinq actes en vers du grand répertoire ; mais des tragédies, halte-là ! En 1783 Sauvigny, fatigué de voir dormir sa *Gabrielle d'Estrées* dans les cartons de la Comédie-Française, la porte au Théâtre-Italien ; pour donner le change il substitue un dénoûment heureux à la catastrophe finale et baptise le tout du nom de *drame*. Ce fut un beau tapage : le théâtre lésé protesta bruyamment et ne parla de rien moins que d'intenter un procès à la scène rivale pour cette pâle copie de *Bérénice*, qui ne méritait pas tant d'honneur (2).

Quant aux tréteaux des Boulevards, le régime auquel ils étaient soumis rappelle par sa rigueur bouffonne les raffinements du despotisme oriental. Pour être jouée chez Audinot, chez Nicolet ou aux Variétés-Amusantes, une pièce devait

(1) *Mém. secrets*, XIX, 10 février et 27 octobre 1770.

(2) *Mém. secrets*, XXIV, 10 décembre 1783. *Corr. litt.* de Grimm, novembre 1783, t. XIII, p. 406.

obtenir l'approbation : 1° de la police ; 2° de la Comédie-Française ; 3° du Théâtre-Italien. On devine ce qui pouvait rester des malheureux ouvrages passés à ce triple laminoir. A vrai dire on n'était pas fort difficile sur la décence et on laissait très volontiers représenter les pièces qui tranchaient par leur grossièreté sur le répertoire épuré des grands théâtres. Ainsi l'on joua chez Audinot une comédie de Landrin, les *Curiosités de la Foire Saint-Germain*, où étaient passées en revue les courtisanes les plus connues de la capitale (1). Mais si un écrivain avait fait preuve d'esprit ou d'originalité, on « retenait » son œuvre, c'est-à-dire qu'on la gardait soit pour la représenter, soit pour la faire plagier par quelque auteur à gages, soit, en tous cas, pour empêcher les petites scènes d'obtenir un succès en la donnant au public (2). Quant à celles qu'on laissait passer, c'est au prix de suppressions et de changements sans nombre qu'elles voyaient le feu de la rampe ; elles ne devaient pas être en vers, ni comporter plus de deux actes, ni rappeler par leur titre, les noms de leurs personnages, la nature de l'intrigue ou le détail des scènes, quelque ouvrage appartenant au répertoire des théâtres privilégiés, ni mettre en scène des divinités, de grandes figures historiques, ou des personnes de la haute société (3).

Et pourtant ces scènes inférieures ont réussi à donner de très jolies et très fines comédies et aussi, ce qui nous touche de plus près, des drames attendrissants qui ont mérité les

(1) *Mém. secrets*, VIII, 11 juin 1775.

(2) Les réclamations contre les faits de ce genre abondent dans les *Jugements* et *Anecdotes* qui précédent les pièces des boulevards dans la *Petite Bibliothèque des Théâtres*. Cf. Bonnassies, les *Spectacles forains et la Comédie-Française*, p. 64.

(3) *Archives du Théâtre-Français*. Le Registre des Boulevards, 1784 à 1789, où sont consignées ces décisions, contient pp. 26 et 27 la lettre de M. de Crosne, lieutenant général de police, à Suard, sur l'organisation de cette censure spéciale.

applaudissements du public et parfois même l'attention bienveillante de la presse (1). C'est que d'abord, les directeurs, gens entreprenants et audacieux, ne craignaient pas de passer outre quelquefois et de jouer, malgré les défenses les plus expresses, les pièces qui paraissaient appelées à un succès certain ; c'est aussi que devant les exigences des privilégiés, la police prenait souvent le parti du plus faible et accordait malgré tout les autorisations demandées (2) ; c'est enfin que, dans leur vaniteuse ignorance, les tout puissants Comédiens ordinaires du Roi laissaient plus d'une fois échapper de petits bijoux dramatiques, alors qu'ils accueillaient à bras ouverts des ouvrages dénués de toute valeur.

II

L'attitude de l'aréopage comique à l'égard des auteurs n'avait, en effet, guère changé depuis le début du siècle, et Gil Blas eut sans doute trouvé le salon de Mme Vestris ou de Mlle Raucourt fort semblable à celui de la belle Arsénie (3). Si la situation des gens de lettres avait singulièrement gagné

(1) En principe, les journaux ne daignaient pas rendre compte des spectacles de la Foire ou des Boulevards. Ils se sont pourtant départis quelquefois de cette réserve méprisante. Ainsi, on trouve dans l'*Année littéraire* une critique assez sympathique des opéras-comiques nouveaux donnés à la Foire. (V. notamment 1756, t. II et III.) Plus tard, le *Journal de Paris* et les *Petites Affiches* consacrent quelques lignes aux pièces des petits théâtres, lorsqu'elles paraissent imprimées ou qu'elles ont obtenu un succès retentissant. (V. les notices en tête des pièces publiées dans la *Petite Bibliothèque des Théâtres*.)

(2) Pour certaines pièces, les registres de la Comédie-Française mentionnent une opposition formelle, et pourtant elles furent représentées (les *Deux Frères ou les Vertus de l'Enfance*, toutes les pièces sur *Figaro*, etc.).

(3) *Histoire de Gil Blas de Santillane*, III, chap. 11-12.

en influence et en considération, celle des comédiens avait suivi la même marche ascendante et les distances se retrouvaient égales. En vain voyons-nous les correspondances secrètes les qualifier de « vils histrions » et le public manifester quelquefois à grand bruit son mécontentement et les traiter avec la dureté d'un maître despotique et capricieux (1). Ils se consolent avec l'amitié des grands et les hommages qu'ils reçoivent en dehors du théâtre compensent largement les accès d'humeur du parterre. S'ils ne réussissent pas à se faire nommer valets de chambre du roi, ils arrivent du moins à faire reconnaître officiellement que les lettres patentes de Louis XIII leur donnant l'état de citoyen demeurent en vigueur (2).

(1) *Mém. secr.*, IX, 24 et 25 janvier 1776, XX, 20 janvier 1782 (manifestations hostiles à l'adresse de Mlle Raucourt, de Lekain et de Grammont, etc., etc.).

(2) *Mém. secrets*, III, 23 mars, 27 et 12 avril 1766. La situation sociale des comédiens est assez heureusement résumée dans une lettre curieuse recueillie par Bachaumont, et dont l'auteur est une jeune débutante que sa famille avait reniée à cause de l'infamie attachée à sa profession : « Vous ne serez jamais, écrit-elle à sa sœur, mariée à un architecte, qu'une bourgeoise bien cossue, bien étoffée, bien ennuyée dans le cercle étroit de ses coteries obscures ; une actrice célèbre roule dans une sphère brillante, qui s'étend à mesure que ses talents se développent. Mon nom sera imprimé dans les nouvelles publiques, dans les gazettes, dans le *Mercure* ; le vôtre ne le sera pour la première et dernière fois que dans votre billet d'enterrement. Et ne me parlez pas de mœurs ; vous autres, honnêtes femmes, faites souvent sonner bien haut un état qui les suppose, pour en pouvoir manquer plus à votre aise ; vous nous les décidez dépravées, au contraire, afin d'autoriser une différence plus extérieure que réelle. Au reste, Mlle Doligny, à la Comédie-Française, nous venge bien ; trouvez, si vous pouvez, dans toute votre bourgeoisie, une vertu plus éprouvée, plus nette, plus reconnue. Reste ce malheureux préjugé d'infamie ; qui dit préjugé a déjà répondu. Bien plus, détruit chez les grands et chez les philosophes, il est encore enraciné dans le peuple ; peu nous importe, nous ne frayons point avec lui. En un mot, trouvons-nous toutes deux à Villers-Cotterets ou au Palais-Royal, vous reconnaîtrez la différence qu'un prince fait de la femme de son architecte à une actrice dont les talents ont le bonheur de lui plaire et de l'amuser. Je vous laisse sur ce parallèle, et me retranche derrière le

Il ne faut donc pas s'étonner que des personnages aussi bien traités aient accueilli avec hauteur de malheureux poètes sans appui et sans fortune, qui brûlaient du désir d'être joués. Les anecdotes fourmillent sur leur morgue et leur insolence (1) et un gros volume suffirait à peine à retracer l'histoire complète de leurs relations avec les écrivains pendant tout le cours du XVIIIe siècle. Nous pouvons nous en faire une idée assez exacte en lisant la petite pièce intitulée : la *Matinée du Comédien de Persépolis* où figure sous le nom de Belval un acteur bouffi d'orgueil qui berne ses créanciers, monte des cabales contre les débutants doués de quelque talent, protège seulement ceux dont la nullité ne peut lui porter ombrage, obtient, pour raison de santé, un congé pendant lequel il organise une tournée en province et, pour achever le tableau, se vante avec une insupportable fatuité des bonnes fortunes qui l'attendent dans tous les mondes ; si les contemporains avaient hésité à mettre un nom sur le personnage, l'aventure qui termine la pièce aurait suffi à dissiper leur incertitude : Belval éconduit avec hauteur un poète crotté qui revient pour la dixième fois chercher l'avis du comédien sur une pièce qu'il lui a soumise ; celui-ci, qui n'a pas déplié le manuscrit, n'en donne pas moins au solliciteur des avis circonstanciés sur les défauts de son œuvre, que la Comédie se voit, à son grand regret, dans l'impossibilité de recevoir. On imagine la confusion de Belval quand il apprend que le manuscrit n'était qu'un rouleau de papier blanc et que le

mur de séparation que vous avez prétendu élever entre nous. » (*Mém. secrets*, XVIII, 23 juillet 1767, lettre de Mlle Dangui à Mme Content, sa sœur.) Cf. la petite pièce de Desforges, la *Rencontre imprévue*, jouée en 1786 au Théâtre-Italien, où le préjugé d'infamie est expliqué par la nécessité d'écarter les jeunes gens, qui se précipitaient en foule vers une profession si brillante et si tentatrice.

(1) Quelques-unes des plus caractéristiques ont été recueillies par V. Fournel, *Curiosités théâtrales*, ch. XXI.

soi-disant auteur est un homme de qualité qui va répandre dans la société cette fâcheuse histoire. Or l'anecdote n'était pas inventée de toutes pièces et le tour avait été réellement joué par un grand seigneur à Molé, l'interprète tant applaudi du *Fils Naturel* et de *Béverley*, l'idole des Parisiens et plus encore des Parisiennes (1).

Au cours de ses forfanteries, Molé-Belval fait une déclaration utile à retenir : « J'ai vu, dit-il, en parlant de ses camarades, des gens qui savaient à peine lire, juger des pièces présentées, donner hardiment et de bonne foi même, des leçons à un auteur qui avait travaillé trente ans (2). » Pour qui a compulsé les documents concernant les relations entre auteurs et comédiens, cet aveu n'a rien d'exagéré. Les registres mentionnant les lectures de pièces nouvelles, qui ont été conservés aux archives de la Comédie-Française, montrent assez ce que valaient les appréciations littéraires de ce cénacle. On n'est pas peu étonné de voir reçues à l'unanimité de pitoyables rapsodies, comme la *Réduction de Paris* de Desfontaines, les *Amours de Bayard* de Monvel, ou la *Discipline militaire du Nord* de Moline, alors qu'un dramaturge de la valeur de Sedaine était tenu à l'écart et obligé de travailler pour le Théâtre-Italien (3). Quant aux tribulations par les-

(1) Cf. Lemazurier, *Galerie historique des acteurs du Théâtre-Français*, Paris, 1810, I, p. 394.

(2) La *Matinée du Comédien de Persépolis*, sc. IV. Cette pièce, attribuée à Audriette, échappa par miracle au veto de la Comédie-Française et fut jouée à l'Ambigu en 1784.

(3) Arch. du Théâtre-Français, *IIe registre des lectures*, 21 mai 1775. *IIIe registre :* 16 mai 1780, 4 octobre 1781. Il est à noter que ces registres ne sont tenus d'une façon régulière qu'à partir du moment où les réclamations persistantes des auteurs ont failli amener la création d'un second Théâtre-Français et ont obtenu la reprise des pièces françaises à la Comédie-Italienne. Cf. sur le jugement littéraire des comédiens, *Corr. litt.* de Grimm, XI, 254 (à propos de l'*Ecole des Mœurs* de Falbaire, et *Mém. secrets*, XXVI, 5 décembre 1784, à propos du centenaire de Corneille).

quelles devaient passer les malheureux auteurs, aux corrections absurdes qu'ils se voyaient tenus d'apporter à leurs ouvrages, aux appréciations humiliantes dont les acteurs accompagnaient leurs votes, nous en trouvons les témoignages, parfois attristants, parfois d'un comique irrésistible, dans tous les *Mémoires à consulter* que l'on voit tomber dru comme grêle sur la Comédie-Française, de 1775 à 1791 (1).

A la longue, en effet, les gens de lettres s'étaient fâchés ; on sait le rôle que joua Beaumarchais dans la querelle entre auteurs et interprètes et comment il aboutit à une réforme — bien incomplète encore — des traditions qui avaient réglé jusque-là, tout à l'avantage des comédiens, les questions de propriété dramatique (2). Jusqu'à la Révolution, la situation des auteurs n'en reste pas moins fort dépendante : abreuvés de mépris au Théâtre-Français, un peu mieux reçus à la Comédie-Italienne, qui ne pouvait pourtant pas, malgré son activité, jouer tout ce qui lui était présenté, ils devaient se

(1) *Mémoires* pour Mercier, Lonvay de la Saussaye, Cailhava, Fenouillot de Falbaire, Olympe de Gouges, etc. « Par l'inversion la plus bizarre, lit-on dans le premier, ce sont les comédiens qui régentent les auteurs, qui se croient en droit de charpenter leurs pièces au gré de leurs caprices, et qui, presque tous sans études et sans connaissances, s'imaginent que l'état de comédien leur inocule en vingt-quatre heures tout ce qui est nécessaire pour se connaître aux chefs-d'œuvre de l'esprit humain. » (P. 8.) La lecture de *Molière chez Ninon*, de Mme de Gouges, racontée par l'auteur elle-même (*Mémoire pour Mme de Gouges*, pp. 24 à 27), est une scène de haut comique. Un acteur écrit sur son bulletin : « Je considère l'auteur et je l'aime trop pour l'exposer à une chute. » Un autre : « J'aime les jolies femmes, je les aime encore plus quand elles sont galantes ; mais je n'aime à les voir que quand elles sont chez elles, non sur le théâtre », etc. Cf. Collé, *Journal*, III, pp. 219, 226, 365. Fournel, *Curiosités théâtrales*, ch. XXI. Béclard, *Sébastien Mercier, sa vie, son œuvre, son temps*, pp. 366 à 402, etc. V. encore la curieuse comédie attribuée à Mercier, les *Comédiens ou le Foyer*, Paris, 1780.

(2) Voir les *Mémoires secrets*, années 1775 et sqq. De Loménie, *Beaumarchais et son temps*, t. II, ch. XIX. Bonnassies, les *Auteurs dramatiques et la Comédie-Française*, Paris, 1874.

contenter, lorsqu'ils composaient pour les Boulevards, de salaires tout à fait dérisoires (1). Cependant, ces histrions détestés trouvaient toujours une plume officieuse pour les flatter, un homme de lettres pour les défendre contre ses propres confrères : c'est pour les venger des attaques de Mercier que Cubières compose en 1776 le *Dramomane*, digne suite des pamphlets de Coqueley de Chaussepierre, qui prenait à cœur son rôle d'avocat de la Comédie-Française (2). Lorsque la discussion est parvenue à son plus haut degré d'acuité, on voit se produire dans le camp des poètes de regrettables défections, comme celle de Dubuisson qui défend les comédiens dans la préface de *Thomas Kou li Kan*, ou celle de Rochon de Chabannes, qui se déclare au-dessus de ces mesquines questions d'intérêt (3). D'autres, plus illustres, avaient donné l'exemple des adulations intéressées ; Voltaire d'abord, qui, en cette matière recevait, il est vrai, au moins autant qu'il donnait, et aussi Diderot, qui entonne dans le *Paradoxe*, un dithyrambe enflammé en l'honneur d'une profession qui avait le grand mérite. à ses yeux d'être réprouvée par l'Eglise (4).

(1) Brazier, *Histoire des petits théâtres de Paris*, I, pp. 287 et sqq. Muret, l'*Histoire par le Théâtre*, Paris, 1864-1865, I, p. 108. Jugements et anecdotes sur *Annette et Basile*, de Guillemain, dans la *Petite Bibliothèque des Théâtres*, t. II. De Manne et Ménétrier, *Galerie historique des comédiens de la troupe de Nicolet*, Paris, 1869, t. II, p. 13.

(2) V. les *Mém. secrets*, années 1775 et 1776, et Béclard, *ouv. cit.*, pp. 287 à 391.

(3) *Mémoires secrets*, XVII, 3 décembre 1780, XXVI, 8 juin 1784, cf. XII, 4 juin 1778, XV, 17 mai 1780.

(4) On connaît ces passages célèbres : « Entre tous ceux qui ont exercé l'utile et belle profession de comédiens ou de prédicateurs laïcs... Mon dessein n'est pas de calomnier une profession que j'aime et que j'estime, etc. », et les autres passages analogues de Diderot (*Second Entretien sur le « Fils Naturel »*, VII, p. 108, *Lettres à Mme Jodin*, XIX, p. 397), dont le dernier contient

Et pourtant l'auteur du *Fils Naturel* et du *Père de Famille* n'avait pas eu trop à se louer de ses interprètes : « Ce n'est pas moi qui l'ai voulu, mon cher maître, écrit-il à Voltaire, ce sont eux qui ont imaginé que l'ouvrage pourrait réussir au théâtre, et puis, les voilà qui se saisissent de ce malheureux *Père de Famille* et qui le coupent, le taillent, le châtrent, le rognent à leur fantaisie... J'ai réussi à la première autant qu'il est possible quand presque aucun des acteurs n'est et ne convient à son rôle. Ce genre d'ouvrage leur était si étranger que la plupart m'ont avoué qu'ils tremblaient en entrant sur la scène, comme s'ils avaient été à la première fois (1). » Quant au *Fils Naturel*, on sait que la malveillante négligence de Mme Préville et de toute une fraction de la troupe ne fut pas étrangère à sa chute : « La pièce, dit Grimm, a été mal jouée à deux ou trois endroits près, et la plus grande partie de la salle ne s'en est pas doutée (2). » L'impression que Grimm avait éprouvée en entendant pour la première fois l'*Ecossaise* était toute semblable: « Nos acteurs, écrivait-il, me paraissent encore bien éloignés de la vérité et de la simplicité que demande le genre de cette comédie (3). »

On comprend sans peine que les comédiens n'aient manifesté qu'un enthousiasme fort modéré pour des pièces dont l'interprétation exigeait d'eux une étude toute particulière et

cette phrase typique : « J'aime mieux les prédicateurs sur les planches que les prédicateurs dans le tonneau. » (Cf. *Paradoxe sur le Comédien*, éd. critique, par Ernest Dupuy, p. 134, note 2). Voir aussi Voltaire, *Lettre à Diderot*, du 28 février 1757 : « Le plus impertinent de tous ces abus, c'est l'excommunication et l'infamie attachée au talent de débiter en public des sentiments vertueux. » Ed. Moland, t. XXXIX, pp. 181-182.

(1) *Lettre à Voltaire*, du 26 février 1761, XIX, pp. 461-462.

(2) *Corr. litt.* de Grimm, novembre 1771, t. IX, pp. 378 à 381.

(3) *Corr. litt.* de Grimm, septembre 1760, IV, p. 276. Cf. Collé, préface de la *Veuve*.

toute nouvelle. Il est dans la nature de leur profession de préférer les traditions vénérables aux hardiesses révolutionnaires et les effets connus et éprouvés, aux plus ingénieuses inventions scéniques ; ils en ont donné la preuve la plus frappante toutes les fois qu'ils se sont avisés d'écrire eux-mêmes pour le théâtre. « Portez-leur une pièce d'un genre neuf, écrit Mercier, ils chercheront dans leur mémoire et, ne trouvant aucune ressemblance avec les pièces déjà données, ils soutiendront que l'ouvrage ne vaut rien. Il leur faut des points d'appui et, plus la pièce qu'on leur présentera sera calquée sur celles qu'ils connaissent, meilleure elle sera à leurs yeux (1). » Aussi, voit-on, à côté de quelques enthousiastes comme Molé, qui se donnent corps et âme au genre nouveau (2), la plupart des acteurs se tenir sur une prudente réserve. Préville, outre ses motifs personnels d'animosité contre Molé (3), aimait mieux les ouvrages franchement comiques où son succès était décidé d'avance. Quant à Lekain, à l'annonce du *Maillard* de Sedaine, il se drapa majestueusement dans sa dignité tragique et déclara bien haut qu'il ne prostituerait point son talent à déclamer de vile prose ; et son exemple entraîna la plupart de ses camarades (4).

Cette prévention des artistes parisiens contre le Drame explique le petit nombre des œuvres de ce genre admises au Théâtre-Français, surtout entre 1771 et 1780 et la peine que des auteurs acclamés en province eurent à se faire jouer dans

(1) *Du Théâtre*, p. 370, note.

(2) Ou du moins aux pièces du genre nouveau qui lui plaisaient. Sur Molé, interprète du Drame, voir infra, pp. 525-527.

(3) V. le passage de Grimm rappelé plus haut, et la Notice de l'éd. Assézat, des *Œuvres* de Diderot, VII, pp. 7 à 10.

(4) V. *Corr. litt.* de Grimm, tome XV, pp. 353, 354.

la capitale (1); d'autres raisons, assurément, s'ajouteront à celle-là pour écarter certains écrivains de la scène ; il n'en reste pas moins que l'omnipotence et l'esprit routinier des acteurs a compromis pour une grande part l'heureuse éclosion du genre nouveau.

III

L'opposition faite au Drame par une grande partie du monde des théâtres ne pouvait manquer de se refléter dans les journaux ; la presse du XVIIIe siècle était fort loin, en effet, de posséder à l'égard des comédiens l'indépendance qui pouvait garantir son impartialité et donner quelque poids à ses jugements. Nous en trouvons une preuve convaincante dans l'histoire héroï-comique du journal de Le Fuel de Méricourt, exclusivement consacré à l'art dramatique: la malheureuse odyssée de son auteur mériterait qu'on la narrât par le menu, en utilisant les mémoires du temps et les numéros, devenus rarissimes de cette publication éphémère (2) ; ce cri-

(1) Notamment Mercier et Arnaud. C'est un acteur de Bordeaux, Granger, qui viendra « créer » au Théâtre-Italien les principaux drames de Mercier.

(2) L'histoire *extérieure* du *Journal* a été reconstituée par Hatin, *Bibliographie de la Presse périodique française*, et surtout *Histoire de la Presse*, t. III, pp. 226 à 239. V. aussi les corrections et renseignements complémentaires de Des Granges (*Geoffroy et la Critique dramatique sous le Consulat et l'Empire*, Paris, 1897, livre III, ch. Ier.) Le Fuel de Méricourt avait repris le journal de Le Prévôt d'Exmes, qui n'avait pu trouver, dit-on, que cinq souscripteurs, et s'était arrêté au quatrième numéro. Plusieurs années auparavant, Chevrier avait fait une tentative analogue et tout aussi malheureuse. La feuille de Le Fuel de Méricourt, dont l'information est très abondante et très étendue, offre quantité de détails curieux qu'on ne rencontre pas ailleurs. Son *Journal français, italien et anglais* est peut-être plus intéressant encore. L'exemplaire de la B. N. est malheureusement incomplet.

tique mal avisé qui se permettait d'exprimer franchement son opinion sur Messieurs les acteurs fut bien vite en butte à des tracasseries de toutes sortes ; après lui avoir donné comme censeur Coqueley de Chaussepierre, avocat-conseil de la Comédie-Française, qui se fit un malin plaisir de rendre impossible la publication régulière du journal, on le déposséda de son privilège pour le faire passer à Le Vacher de Charnois, gendre de Préville, et par conséquent entièrement asservi au tripot comique (1), puis, au bout de quelques mois à Grimod de la Reynière ; Le Fuel de Méricourt, qui ne se tenait pas pour battu, rédigeait pendant ce temps à Londres un *Journal français, italien et anglais dramatique, lyrique et politique*, et mourait à la peine, moins d'un an après l'apparition de son dernier numéro ; cette entreprise courageuse n'avait pas duré deux ans (2). D'autres que lui avaient éprouvé le danger que l'on courait à parler librement d'histrions bien protégés ; Fréron père avait dû, en 1765, faire appel à l'intervention du roi Stanislas pour éviter le For-l'Evêque où voulait le conduire la Clairon, qui s'était appliqué les traits malins lancés par l'*Année littéraire* contre les comédiennes de mœurs faciles ; seize ans plus tard, Fréron fils se voit contraint à une rétractation humiliante et évincé de son propre journal pour avoir traité le vieux Desessarts de ventriloque (3). Aussi, les journaux gardaient-ils un silence prudent sur les histoires de coulisses qui passionnaient le plus le public (4) et se résignaient-ils à louer en bloc toute la gent

(1) V. les passages de Bachaumont (IX, 20 et 22 sept., et 3 décembre 1770, et X, 9 mars et 17 juillet 1777), et de Métra, cités par Hatin dans l'*Histoire de la Presse*.

(2) Mars 1776 à janvier 1778.

(3) *Mémoires et Correspondance* de Favart, Paris, 1808, II, pp. 216 à 222 ; *Mém. secrets*, XVII, 12 et 17 juillet 1781, et XVIII, 24 octobre 1781.

(4) Par exemple, sur la querelle Sainval-Vestris, dont les gazettes ne soufflent mot. (*Mém. secrets*, XXV, 19 février 1784.)

comédienne, en réservant toutes leurs malignités pour ceux que révolte cette lâche indulgence (1).

La presse n'était pas moins asservie au bon plaisir du gouvernement qui, au moindre mot malsonnant, faisait pleuvoir des punitions variées qui allaient de la réprimande à la prison, sans oublier la suppression des numéros incriminés et la suspension du journal. Il ne se passe pas un mois sans que les *Nouvelles à la main* relatent pareille mésaventure arrivée non seulement aux *Annales* du fougueux Linguet, mais encore aux feuilles les plus pondérées, à la *Gazette littéraire de l'Europe* comme au *Mercure*, à la *Gazette de France* comme au *Courrier de l'Europe* (2). Un auteur était-il bien en cour ? il devenait aussitôt intangible ; on suspend le *Journal de Paris* pour avoir durement critiqué une oraison funèbre de l'abbé de Boismont, membre de l'Académie française (3). Quelquefois, les écrivains se chargent eux-mêmes de leur défense, comme Dubuisson, qui, attaqué par l'abbé Aubert dans les *Petites Affiches* l'oblige à se rétracter en le menaçant du « traitement le plus dur et le plus injurieux (4) ». Ajoutez que certaines feuilles sont inféodées au parti dévot, d'autres à la secte philosophique et que les rédacteurs ne disposent, même en matière purement littéraire, d'aucune liberté d'appréciation sur les écrivains engagés dans l'un ou l'autre clan.

Aussi le résultat est-il piètre, et l'opinion des gens éclairés

(1) *Ibid.*, XVI, 2 et 4 septembre 1762 (à propos du *Mercure*).

(2) Il ne nous est pas possible de renvoyer ici à tous les passages des *Mémoires secrets*, des *Correspondances* de Métra ou de Grimm, qui mentionnent ces suspensions et ces suppressions. Notons seulement que, dès l'apparition de la *Gazette littéraire de l'Europe*, ce dernier avait clairement montré comment la servitude de la presse devait fatalement paralyser cette intéressante entreprise. (*Corr. litt.*, V, p. 317.)

(3) *Mémoires secrets*, XVII, 19 juin 1781.

(4) *Mémoires secrets*, XVI, 14 octobre 1780.

et des littérateurs eux-mêmes est-elle peu flatteuse pour les journaux: suivant l'un, la *Gazette de France* « respire souvent l'ignorance la plus crasse et la plus absurde ». Le *Journal de Paris*, dit un autre, « a une bienveillance naturelle pour les mauvais écrivains ». Voici pour le *Mercure* : « Que penseraient de nous les étrangers, s'ils regardaient comme les jugements de la nation ceux des bas auteurs de cet ouvrage périodique, qui prodigue sans choix et sans ménagement son encens aux Voltaires et aux Lemierre. » « Les journaux, écrit Grimm, sont devenus une espèce d'arène où l'on prostitue sans pudeur et les lettres et ceux qui les cultivent à l'amusement de la sottise et de la malignité. » Favart n'est pas plus indulgent : « Les auteurs de feuilles périodiques, dit-il, sont autant de chiens qui se tiennent sous la table de leur maître ; ils attendent qu'on leur jette des os à ronger ; ils se les disputent entre eux, et, après s'en être rassasiés, ils ne sont pas encore contents ; ils font un sabbat du diable sous la table ; ils mordent les jambes de ceux qui les nourrissent (1). »

Ce ne sont pas là simples boutades de gens de lettres aigris et mécontents. La réalité ne répond que trop à ce tableau peu engageant: pour un Querlon, journaliste honorable et honoré qui prononce sans bruit des jugements pondérés, impartiaux, et force jusqu'à l'estime de ses confrères (2), que de Palissots, de Frérons et de La Harpe (3) ! Beau trio de folliculai-

(1) La Harpe, *Corresp. litt.*, lettre 235. *Mémoires secrets*, XVI, 7 mars 1764. Grimm, *Corr. litt.*, XI, p. 383. Favart, *Mémoires et Correspondances*, III, p. 257.

(2) Sur Meunier de Querlon, voir *Mém. secrets*, XV, 15 avril 1780. Desprez de Boissy, *Lettres sur les spectacles*, II, p. 336 et Hatin, *Histoire de la Presse*, II, pp. 56 à 147.

(3) M. Des Granges, dans son étude sur Geoffroy, a consacré tout un chapitre (livre II, ch. premier), à la critique dramatique avant la Révolution ; il arrive, en partant des mêmes documents que nous, à des conclusions beaucoup plus indulgentes ; c'est qu'il tient à réagir contre cette opinion courante, que la critique dramatique n'a commencé d'exister qu'à partir du XIXe siècle ; il est donc amené à faire

res, et bien fait pour nous montrer jusqu'où les déplorables mœurs littéraires d'alors pouvaient mener des hommes d'esprit, de jugement et de talent ! L'un est assez affamé de scandale pour se mettre lui-même en scène sous la figure basse et vile de l'*Homme dangereux*, assez plat pour transformer devant les clameurs du public, ses attaques indécentes contre Rousseau en un couplet déférent et flatteur (1) ; le second, moins méprisable sans doute, moins méchant et moins ignorant que ne l'a dit Voltaire, est ignorant tout de même et méchant et méprisable ; et les détracteurs les plus partiaux du patriarche de Ferney n'arriveront jamais à effacer complètement les bévues énormes de Fréron, la vénalité de sa critique et le crapuleux désordre de sa vie privée (2). Quant à La Harpe, pédant fielleux et hargneux, prompt à faire dégénérer la critique littéraire en satire personnelle et la satire personnelle en pugilat, homme de mauvaise foi et de mauvaises mœurs, matamore de lettres aussi prompt à l'agression lâche qu'à la reculade honteuse, louant tour à tour le parti des philosophes et celui des gens d'église, mais n'oubliant jamais de se louer lui-même impudemment, plus on approfondit son esprit et son caractère, plus apparaît équitable, autant que magistrale,

ressortir avant tout ce qui milite en faveur des journalistes du XVIIIe. Mais, si consciencieuse et si documentée que soit cette apologie, elle ne suffit pas à nous faire oublier les lacunes et les tares de la presse antérieure à la Révolution.

(1) Palissot a lui-même avoué avec un étonnant cynisme ses machinations dans l'affaire de l'*Homme dangereux* (*Lettre à un magistrat* et *Avis aux Editeurs*, *Œuvres*, t. II). Sur sa palinodie lors de la reprise des *Philosophes*, voir *Mém. secrets*, XX, 20 et 23 juin 1782. Quelques années plus tard, on verra ce fougueux défenseur du trône et de l'autel applaudir à tout rompre les tirades révolutionnaires de *Charles IX*. (*Corr. litt.* de Grimm, XV, p. 534.)

(2) V. Desnoiresterres, *Voltaire et la société française au* XVIIIe *siècle* (t. III à VIII, passim). Ch. Nisard, *les Ennemis de Voltaire*. Paris, 1853. J. Soury, *Portraits du* XVIIIe *siècle*, Paris, 1879. Monselet, *Oubliés et Dédaignés*, Paris, 1886.

la correction éloquente et indignée que lui ont administrée les Goncourt (1).

Quel aide ou quels obstacles des écrivains de cette espèce devaient-ils apporter au développement du Drame ? A vrai dire, leur opinion, en matière de théâtre influait moins sur l'attitude du public, que celle des journaux d'aujourd'hui, dont dépend vraiment le sort d'une pièce. D'abord les feuilles quotidiennes (2) se bornent à un compte rendu rapide et sommaire, au lendemain de la représentation, quitte à revenir sur l'ouvrage avec plus de détails au moment où il est imprimé. Quand les autres font paraître leur article, plusieurs jours, plusieurs semaines parfois se sont déjà écoulées et les spectateurs ont eu le temps de se former une opinion indépendante. De plus la critique dramatique, telle qu'elle est comprise alors, n'est guère de nature à orienter nettement dans un sens ou dans l'autre le goût du public ; les articles consistent surtout en une analyse extrêmement détaillée de la pièce, avec quelques observations menues et mesquines sur la marche de l'action et le développement des caractères, encadrées quelquefois de considérations générales d'une désolante banalité; aucune idée directrice n'apparaît, si ce n'est le désir de flatter un auteur très protégé, ou de mordre à belles dents un confrère trop applaudi ; il faut feuilleter des volumes et des volumes du *Mercure* ou de l'*Année littéraire*, pour découvrir une discussion un peu approfondie sur un point d'esthétique théâtrale.

(1) La *Société française pendant le Directoire*, Nouv. Edit., Paris, 1880, ch. VII. Les Mémoires et les Correspondances sont pleins du récit de ses démêlés avec Dorat, avec Mercier et avec ses confrères en journalisme ; la brutalité qu'il y apportait sembla plus d'une fois de nature à compromettre le bon renom de l'Académie, dont il faisait partie.

(2) Comme le *Journal de Paris ou les Petites Affiches*. Sur l'importance relative, à ce point de vue, des quotidiens et des périodiques, cf. Goldoni, *Mémoires*, éd. de 1787, t. III, pp. 259 à 261, et Hatin, *Histoire de la Presse*, t. II, *passim*.

Il est donc bien difficile de définir, à travers l'insignifiance des critiques et la fâcheuse influence des questions de personnes, les dispositions générales des journaux à l'égard du Drame. On ne peut s'étonner pourtant qu'elles aient été en général plutôt défavorables, si l'on songe que le genre nouveau ne plaisait ni à l'autorité (1), ni au parti dévot, qui craignaient en lui un instrument dangereux de propagande, ni au clan des comédiens dont ces tentatives révolutionnaires dérangeaient la paisible routine. Sauf le *Journal Encyclopédique*, dont la curiosité des littératures étrangères élargit heureusement le goût et qui consacre deux articles très sympathiques au *Fils Naturel* et au *Père de Famille* (2), le Drame ne compte guère, dans la presse, de partisan déclaré (3). Ce qui est particulièrement frappant, c'est le sans-gêne avec lequel les mêmes critiques qui s'étaient d'abord prononcés en sa faveur, se retournent plus tard contre lui. En 1767, Fréron est fier de rappeler qu'il a, dix-sept ans auparavant, défendu la Tragédie bourgeoise contre Voltaire :

« Les infortunes des rois et des héros auront-elles seules le privilège exclusif de nous émouvoir ? Lorsqu'on nous fait le récit d'un malheur arrivé à un de nos semblables, nous en sommes quelquefois attendris jusqu'aux larmes. Pourquoi ce malheur ne nous serait-il pas représenté sur la scène (4) ? » Sept ans plus tard, tout change, car le journaliste s'est

(1) Louis XV n'avait pas meilleure opinion du Drame que plus tard Napoléon ; en 1769, il raye impitoyablement sur la liste des spectacles qui doivent être donnés à Fontainebleau, le *Philosophe sans le savoir*, *Eugenie et Béverley*, préférant des pièces gaies à ces « drames tristes et lugubres ». (*Mémoires secrets*, XIX, 30 juin 1769.)

(2) *Journal Encyclopédique*, avril 1757 (t. III), et décembre 1758 (t. VIII).

(3) Encore devait-il applaudir plus tard à des parodies de drames, telles que *Monsieur Cassandre* (1775, t. V, pp. 306-315).

(4) *Année littéraire*, 1767, t. VI (article sur l'*Honnête criminel*. Cf. 1768, t. VII, *Article sur Beverley*).

aperçu entre temps que le Drame était prôné surtout par le parti des philosophes (1) ; aussi faut-il voir sur quel ton, violent jusqu'à l'injure, méprisant jusqu'à la grossièreté, il rend compte de l'ouvrage de Mercier intitulé : *Du Théâtre ou Nouvel Essai sur l'Art dramatique*. Après avoir comparé la secte philosophique à une bande de fous dont Mercier est le plus délirant, il s'écrie ironiquement : « Voulez-vous savoir maintenant comment il faut s'y prendre pour porter l'art dramatique au plus haut degré de perfection dont l'esprit humain soit capable ? Vous n'avez qu'à le demander à l'auteur de cet *Essai* ; il vous dira qu'il faut absolument faire des drames, qu'il faut endoctriner et ennuyer l'humanité entière pour son bien... Qu'on nous donne donc de bons gros drames en prose déclamatoire comme le *Déserteur*, non pas le *Déserteur* de l'Opéra-Comique, il y a là un certain Montauciel qui pourrait communiquer une gaieté un peu contagieuse, mais le *Déserteur* moral, l'*Indigent*, le *Faux Ami*, etc.,toutes ces belles pièces que vous ne connaissez guère, composées par l'auteur lui-même, et qui sont bien propres à écraser les faibles esquisses des Molière, des Regnard et des Destouches (2). » Chez La Harpe le revirement n'est pas moins complet : que l'on compare plutôt ces deux passages écrits à cinq ans de distance : « On se plaint qu'on ne travaille plus dans le genre de Molière. Je pense qu'on a bien fait d'en essayer d'autres. Le champ où il a moissonné est moins vaste qu'on ne l'imagine. La disposition des esprits est autre que dans le siècle

(1) V. notamment *Année litt.*, 1773, t. Ier, pp. 15 et 16 : « Aucun genre n'a échappé à leur glaive destructeur. Ils ont arraché à Thalie son masque, son esprit, son enjouement, et l'ont affublée du crêpe de la philosophie, etc. »

(2) *Année litt.*, 1774, t. VII, pp. 75 et 76. M. Béclard a relevé en détail les variations de l'opinion de Fréron sur Mercier, avant et après la publication du *Nouvel Essai sur l'Art dramatique* (*ouv. cit.*, p. 354, n 2). La comparaison ne manque pas de piquant.

passé... Si Molière avait vu l'*Ecole des Mères* et *Mélanide*, il aurait crié : « Courage la Chaussée. » Autre son de cloche : « La poétique théâtrale de Diderot et ses essais dramatiques ont contribué à la décadence du théâtre et du goût... Il a donné des leçons et des exemples également funestes, en fournissant à la médiocrité confiante le moyen de multiplier sans peine des productions monstrueuses qu'on appelle *drames*, sans choix ni dignité dans les sujets, sans convenances, sans mœurs, sans vraisemblance et surtout sans style (1). »

Des ennemis loyaux et irréconciliables n'auraient-ils pas mieux valu pour le Drame que de pareils caméléons ? Sans doute, il existait alors un homme à l'esprit large et pénétrant, qui avait fort bien vu dès le début qu'il y avait place au théâtre aussi bien pour la Comédie gaie à la façon de Molière, que pour la Comédie sérieuse ou pour la Tragédie bourgeoise, à condition qu'elles fussent, les unes et les autres, traitées avec talent : « S'il était possible, écrit-il, qu'un homme de génie traitât avec succès un sujet, sans l'avoir créé lui-même, on pourrait donner celui du *Philosophe sans le savoir* à cinq ou six poètes de la première force : chacun l'aurait tourné à sa manière et au lieu d'une pièce, nous en aurions cinq ou six charmantes et toutes différentes les unes des autres, quoique le sujet fût le même ; ce n'est pas l'ouvrage qui manque, ce sont les ouvriers. M. Sedaine nous tourmente à sa manière, M. Diderot nous aurait tourmentés à la sienne, Molière, avec le même sujet, nous aurait fait mourir de rire... Messieurs les bavards, un mot ! Tâchons d'avoir des hommes de génie, et puis nous déraisonnerons tant que nous voudrons : leurs ouvrages resteront (2). »

Malheureusement Grimm n'écrivait pas pour les journaux.

(1) *Mercure de France*, décembre 1770. *Corr. litt.*, lettre XXII, 1775.
(2) *Corr. litt.*, t. VI, p. 443.

Seuls ses illustres correspondants étrangers et quelques amis privilégiés pouvaient apprécier les trésors de bon sens, de profondeur et de finesse qui font de la *Correspondance littéraire* un monument critique de premier ordre. qu'on ne peut songer à comparer avec les mesquineries des folliculaires contemporains.

IV

Pas plus dans les livres que dans la presse, le Drame n'a suscité de réfutation dogmatique sérieuse et complète, appuyée sur des principes solides et entreprise dans un esprit philosophique et impartial. Personne n'a pris la plume pour opposer aux traités de Diderot et de Mercier d'autres ouvrages embrassant d'un vaste coup d'œil l'ensemble de l'art théâtral, pour soutenir contre les novateurs l'intégrité des doctrines classiques. Malgré son titre, l'*Art du Théâtre en général* de Nougaret ne vise qu'un objet bien particulier, l'apologie de l'opéra-comique ; la *Mimographe* de Restif, est nettement favorable au Drame et les chapitres de la *Poétique* de Marmontel consacrés au théâtre admettent le genre nouveau avec quelques précautions et restrictions. Seul, l'*Art de la Comédie* de Cailhava (1) offre l'exemple d'une étude assez complète et d'une portée assez générale, où le genre de Molière est ardemment défendu contre celui de Diderot. Mais il faut bien avouer que l'ampleur et la profondeur des vues manquent totalement à ce livre, qui serait plus exactement intitulé: « Recueil de recettes dramatiques d'après Molière et quelques autres écrivains classiques ». Tandis que l'auteur se perd en considérations interminables et en subdivisions scolastiques

(1) Cailhava, *Art de la Comédie*. Nouv. édit., Paris, 1786, 2 vol. En dehors de la *Mimographe* (Amsterdam, 1770), Restif a exprimé ses préférences plus nettement encore dans les *Juvénales*, digressions introduites dans le *Paysan et la Paysanne pervertis* (Ed. de 1787).

sans nul intérêt sur l'art de choisir le titre d'une pièce (1), il ne trouve que des critiques superficielles et des arguments rebattus à opposer au *genre larmoyant*, qu'il proscrit impitoyablement tout en protestant de son libéralisme (2). Avec quelques violences de langage en plus, se sont des raisonnements aussi forts que renferment les ouvrages haineux de Sabatier de Castres (3).

Les deux meilleures répliques que se soient attirées Diderot et Mercier sont la seconde des *Petites lettres sur les grands philosophes*, où Lessing ne dédaignera pas de puiser quelques solides arguments, et la préface de *Barneveldt* où La Harpe, traducteur d'un drame, se fait l'adversaire du Drame, avec un souci rare et louable de ne pas compromettre sa cause par d'inutiles exagérations et d'apporter à sa pensée toutes les atténuations nécessaires. Partout, du reste, ce sont les mêmes reproches vagues, superficiels et médiocrement fondés ; le Drame est un genre bâtard, hermaphrodite, c'est

(1) Ce chapitre XXVI est un chef-d'œuvre de niaiserie pédante ; la seule énumération des subdivisions (titres pris d'une seule scène, titres qui annoncent une double intrigue, titres qui annoncent un caractère et une intrigue), n'occuperait guère moins d'une page de ce livre.

(2) Il suffit de citer cette profession de foi pour montrer de quelle force sont les raisonnements de Cailhava, et pour nous justifier de n'avoir renvoyé que très rarement à cet ouvrage, qui eut une réelle vogue à la fin du XVIIIe siècle : « Je n'exclus aucun genre, je veux que chacun d'eux se tienne dans le cercle prescrit par la raison, dans le cercle où se sont resserrés les maîtres de chaque art, et puisque c'est au goût à choisir, n'est-il pas ridicule que, sur la scène comique, on sacrifie les genres avoués par les nations, par les siècles les plus éclairés, à des genres monstrueux qui ont mille fois tenté de paraître au grand jour et qui mille fois ont été proscrits ? N'est-ce pas vouloir chasser un enfant légitime de la maison paternelle, pour substituer à sa place un fils naturel ? » (Ch. II.) Le ch. XIX (Du caractère et des professions) renferme un essai de réfutation de Diderot, superficiel encore, mais où l'on trouve pourtant quelques idées intéressantes.

(3) Les *Trois Siècles de la Littérature française* (1772) et le *Dictionnaire de Littérature* (1777).

de la sodomie théâtrale (1). Aristote ne l'a pas nommé, donc il ne vaut rien ; Térence en a donné les premiers modèles, donc il n'est pas nouveau (on voit que l'exemple des anciens est à double tranchant et qu'on s'embarrasse peu des contradictions) ; c'est de l'Angleterre que nous vient ce genre barbare qui porte atteinte à nos plus précieuses qualités nationales ; il est aussi rebutant par l'horreur des tableaux qu'il présente que par la bassesse des personnages qu'il met en scène ; il mélange le tragique et le bouffon contrairement aux règles élémentaires de l'art (2) ; le Drame offre, aux médiocrités, une carrière trop facile, et bientôt, le théâtre sera la proie des plus vils barbouilleurs.

Voilà à quoi se réduit, en général, tout l'arsenal des ennemis du Drame qui ne craignent pas de viser vingt fois de suite au même endroit et d'employer toujours les mêmes munitions.

Beaucoup plus nombreuses et plus intéressantes sont les attaques malignes et satiriques où, à défaut de raisons solides et convaincantes, on trouve, du moins, de l'esprit, de la verve, et du sel gaulois. Plus encore que Diderot, Beaumarchais par son immense vanité et sa soif de réclame, Mercier par l'excentricité de ses théories et le ton absolu de sa polémique, prêtaient le flanc à l'épigramme. On n'aurait pas de peine à composer un volume de toutes les pièces pleines de traits piquants décochés contre le Drame et ses plus illustres représentants. Faut-il citer, une fois de plus, la plainte du lecteur qui vient d'acheter pour deux sous les drames de Mercier (3) et trouve encore que le libraire est un fripon, ou

(1) Collé, *Journal*, III, p. 325.

(2) On verra plus loin (pp. 473-480) combien ce reproche est généralement injuste ; il est pourtant consciencieusement répété dans presque tous les articles contre le Drame.

(3) Elle est citée, ainsi que les principales pièces satiriques contre l'auteur de la *Brouette du Vinaigrier* par M. Béclard (*ouv. cit.*, pp. 387-402).

les méchancetés cinglantes de la *Dunciade*, ou la virulente satire de la Harpe :

Cimmer venait, traîné dans sa brouette.
Un étendard, en forme de girouette,
Flottait devant. On y lisait ces mots :
Le *Faux Ami*, l'*Indigent*, *Natalie*,
Le *Déserteur*, le *Juge*, *Sophronie*,
Tous noms fameux, drames provinciaux,
Grands monuments dont la France s'honore
Sans le savoir, et que Paris ignore... (1).

Autant que leur insuccès, les horribles péripéties qui assombrissent certains drames fournissaient un facile sujet de plaisanteries, témoin cette épigramme heureusement tournée:

LE VŒU DU DRAMOMANE OU LA SEMAINE COULEUR DE ROSE

Que le Parisien agit en étourdi !
A festoyer le drame il s'était enhardi,
Et par un Figaro follement applaudi,
Le voilà sous mes yeux encor ragaillardi !
Pour moi, que la gaîté n'aura point affadi,
Je tiens de ma semaine un plan bien arrondi :
Un joli *Requiem*, pour dimanche, à midi,
Item, chez Curtius, les *Grands Voleurs*, lundi ;
Item, chez Arlequin, *Jenneval* pour mardi ;
Item, chez Poquelin, *Beverley*, mercredi ;
Le combat du taureau, près de Pantin, jeudi ;
Le spectacle infernal, où l'on sait, vendredi,
Ah ! si pour la clôture on pendait samedi ! (2).

(1) La Harpe, l'*Ombre de Duclos*, *Œuvres*, édition de 1820, t. III, p. 451. Cf. La *Dunciade*, chants I, III, V, IX et X. On trouverait, en feuilletant la collection de l'*Almanach des Muses*, un grand nombre de pièces contre les drames, dont quelques-unes fort piquantes. La plus importante est le *Discours sur les Spectacles* de François de Neuchâteau (1776, pp. 208 et sqq.).

(2) Cité par les *Mémoires secrets*, XXVI, p. 75, et l'*Almanach des Spectacles*, 1785. D'après Métra (t. XVI, p. 170), l'avant-dernier vers fait allusion aux représentations des *Danaïdes*, à l'Opéra.

Piqûres d'épingles que tout cela, qui n'enlèvent rien à la valeur et à la légitimité du genre, mais plus cuisantes parfois pour les auteurs que des critiques sérieuses et foncières. Comme le théâtre comique est presque nécessairement conservateur et prompt à s'égayer sur les nouveautés singulières, on retrouve des attaques analogues dans plus d'une pièce du temps, depuis l'*Anglomane* de Saurin (1765), jusqu'aux *Etrennes* de Patrat (1792). Palissot ne manque pas de dauber sur les créations dramatiques des philosophes, et dans sa plus célèbre comédie, comme dans le *Cercle* et l'*Homme Dangereux*, le Drame n'est pas épargné (1) ; dans les « comédies épisodiques », devancières, souvent pleines d'esprit, de nos revues de fin d'année, il était rare que l'auteur n'égratignât pas quelque peu le Drame larmoyant : La Harpe, ayant à composer une pièce de circonstance pour l'inauguration de la nouvelle salle de la Comédie-Française trouve dans ses rancunes contre les dramaturges la matière d'une de ses meilleures scènes (2). Un jour même, Cubières, qui devait être dans la suite le fidèle ami de Mercier, composa toute une comédie contre le malheureux auteur de *Jenneval* : cette pièce, plusieurs fois remaniée et successivement intitulée le *Dramomane*, la *Lecture Interrompue*, la *Manie des Drames sombres*, le *Dramaturge*, a été analysée ailleurs (3) ; elle contient des développements inutiles et traînants, des platitu-

(1) Les *Philosophes*, acte III, scène IV. — Le *Cercle ou les Originaux*, scène II. — L'*Homme dangereux*, acte II, sc. V.

(2) *Molière à la nouvelle salle ou les Audiences de Thalie*, sc. II, cf. plus loin, pp. 217-218. — La Harpe semble bien avoir connu et utilisé les pièces antérieures d'Imbert, *Poinsinet et Molière* (1770), et de Carrière-Doisin, les *Séances de Melpomène et de Thalie* (1779).

(3) Cf. Béclard, *op. cit.*, pp. 388-391 et Jusserand, *Shakespeare en France sous l'Ancien Régime*, pp. 278-284. Il ne faut pas confondre avec une autre pièce, publiée la même année (1776) à Amsterdam, sans nom d'auteur, et intitulée la *Lacrymanie ou la Manie des Drames* ; celle-ci est d'une insipidité et d'une niaiserie au-dessous de toute critique.

des, des longueurs; mais on y trouve encore des scènes bien imaginées comme celle où Prousas cherche dans les faits divers des sujets de drames horribles, et au dernier acte, un récit de meurtre, de reconnaissance et de suicide, qui est de bonne parodie (1). A côté de traits acérés qui piquèrent au vif Mercier, par des allusions directes à ses théories les plus audacieuses (2), Cubières formule sur un ton ironique une doctrine qu'il trouve fort ridicule et qui nous semble aujourd'hui l'expression d'un réalisme prudent et d'un modernisme un peu étroit, mais assez raisonnable :

Que m'importent à moi les Grecs et les Romains ?
Savez-vous si des mœurs de ces peuples antiques
Nous avons des tableaux fidèles, authentiques ?
Croyez-vous ces menteurs qu'on nomme historiens ?
Quant à moi j'aime mieux, laissant les Anciens,
Et de leur mauvais goût méprisant les apôtres,
Peindre ce que je vois que ce qu'ont vu les autres (3).

Comme tous les genres en vogue, le Drame a eu aussi l'honneur d'inspirer des parodies (4), les unes si discrètes et si

(1) Acte I, sc. 4, acte III, sc. 3.

(2) Je veux aller chercher mes héros à la halle ;
Et si l'on me chicane, armé de mes pinceaux,
Je ferai plus, j'irai jusqu'en des hôpitaux.
(Acte I, sc. 6.)

J'aime beaucoup le peuple et crois que son suffrage
Est ce qui prouve mieux la bonté d'un ouvrage;
D'ailleurs c'est pour lui seul que sont faits mes écrits :
La haute compagnie en connaît peu le prix.
(Acte II, sc. 3.)

(3) Acte I, sc. 6. Il est assez curieux de trouver là, vingt ans plus tôt, les idées et jusqu'à l'expression de la fameuse élégie de Berchoux, publiée en 1797 :

Qui me délivrera des Grecs et des Romains...
(*Œuvres*, éd. de 1822, t. IV.)

(4) Sur les parodies au XVIIIe siècle, voir l'étude de M. Lanson, dans *Hommes et Livres*, Paris, 1895.

Phototypie Baise & Gouttagny. — Lyon

MONSIEUR CASSANDRE

Frontispice du IIe Acte.

(Édition de 1781).

voilées qu'on a pu souvent les classer parmi les pièces sérieuses, souvent tout aussi ridicules (1) ; les autres franchement outrancières et comiques, rééditant toutes les mêmes plaisanteries faciles sur l'humble condition des personnages, l'invraisemblance des péripéties, l'horreur des catastrophes, le style sentimental et entrecoupé. En sa qualité d'avocat de la Comédie-Française, Coqueley de Chaussepierre en a composé deux, le *Roué Vertueux*, poème en prose en quatre chants (1770) et *Monsieur Cassandre ou les Effets de l'Amour et du Vert-de-Gris* (1775), drame en deux actes, en vers, où la ridicule emphase de Baculard d'Arnaud est prise sur le vif et fort joyeusement ridiculisée (2). Une autre pièce, dont le titre vaut seul un long poème, le *Vidangeur sensible*, drame en trois actes, en prose (1777), atteint les dernières limites de la bouffonnerie permise. Le meilleur morceau est la préface : sur un ton de pince-sans-rire, les auteurs justifient le choix de leur héros, « un citoyen comme un autre... un homme qui s'emploie à procurer la propreté et la salubrité nécessaires dans une grande ville » ; puis, après avoir expliqué qu'ils ont réduit leur pièce en trois actes pour la rendre moins ennuyeuse qu'en cinq, et employé la prose, plus vraisemblable dans un pareil milieu, ils déclarent modestement que leur drame ne pouvait être joué au Théâtre-Français et que la représentation n'en a même pas

(1) Telle est l'*Humanité ou le Tableau de l'Indigence* (v. plus loin p. 162). Nous penchons fort à voir aussi une parodie dans la grotesque *Eulalie* de Bohaire-Dutheil, qui a été pourtant prise au sérieux par les contemporains.

(2) La pièce est en effet dirigée presque exclusivement contre l'auteur de *Mérinval ;* des vers entiers de ses pièces y sont transportés ; le *Discours préliminaire*, l'*Avertissement*, l'*Avis aux Lecteurs*, le récit du songe (I, p. 1), les indications de mise en scène (acte II), sont des critiques directes d'*Euphémie*, de *Comminge*, et surtout de *Mérinval*. On ne voit donc pas pourquoi M. Béclard (*ouv. cit.*, p. 388, n. 1) s'étonne que ces traits s'appliquent mal à Mercier.

été possible sur un théâtre de société, personne ne voulant « par une délicatesse mal entendue, se charger du rôle de William Sentfort, ni de celui de sa femme ou de sa fille (1) ».

Il est permis, croyons-nous, de ne pas prendre au tragique de semblables attaques ; c'est le sort de toutes les nouveautés d'exciter la verve des plaisants ; mais, si cruellement qu'elles atteignent l'amour-propre des auteurs, ces blessures comptent parmi les moins dangereuses : *Chapelain décoiffé* n'a pas nui au *Cid* et la gloire de Gluck et de Gounod n'a pas été amoindrie par *Orphée aux Enfers* ni par le *Petit Faust*; comme la caricature, la parodie est la rançon de la célébrité ; il eût été seulement à souhaiter que le Drame fût plus parodié et méritât moins de l'être.

V

Il y avait assurément plus de péril à braver les plaisanteries du public, dont le calme et la patience n'étaient pas les qualités dominantes, et qui n'hésitait pas à huer une pièce d'un bout à l'autre si quelque détail malencontreux excitait son hilarité. La froideur polie des spectateurs parisiens d'aujourd'hui nous permet difficilement d'imaginer ce qu'était le parterre d'il y a cent cinquante ans : seules, les manifestations auxquelles se livrent parfois les auditeurs des galeries supérieures dans les grands concerts dominicaux, ou encore quelque représentation lyrique dans une ville du Midi, pendant la période des débuts, peuvent nous donner une idée de la turbulence qu'apportaient au théâtre nos ancêtres de

(1) Cette facétie, attribuée à Marchand et Nougaret, renferme des scènes populacières, qui rappellent d'assez près certains drames réalistes représentés ces dernières années dans « les théâtres à côté ». Elle a été réimprimée avec une notice de L. Faucon en 1880.

1760, et de la violence avec laquelle ils exprimaient leurs sentiments sur les œuvres et les interprètes.

Que valait au juste le public ou, pour mieux dire, les différents publics d'alors ? Quelle était sa compétence et la sûreté de son jugement ? C'est ce qu'il est assez difficile de dire, tant les témoignages sont contradictoires. Nous savons, sans doute, que la cour était souvent en désaccord avec la ville, et les loges avec le parterre (1). Mais ce parterre lui-même, la partie la plus vivante et la plus remuante de la salle, qui décide souverainement du succès ou de la chute, représentait-il bien « le peuple intelligent du faubourg des lettres » et méritait-il tous les éloges rétrospectifs que lui ont décernés les Goncourt, pour accabler de cette comparaison écrasante le public de parvenus ignares qui envahit la Comédie-Française sous le Directoire (2) ? Il s'en faut que les contemporains soient unanimes dans la louange. Plus d'une fois, la critique s'irrite de voir les intentions des auteurs si mal comprises, les beautés si peu senties et les fautes de goût si applaudies. Et l'on voit naturellement revenir alors l'éternel regret du passé : « Nos spectacles, écrit La Harpe, ne sont plus ce qu'ils ont été, une assemblée choisie d'amateurs et d'hommes plus ou moins instruits ; c'est le rendez-vous d'une foule désœuvrée et ignorante (3). » Faut-il croire sur parole un auteur aigri, que le public n'avait pas toujours favorablement traité ? Faut-il s'associer aux accès d'humeur d'autres critiques, qui pouvaient avoir leurs raisons pour ne pas se ranger à l'opinion générale (4). N'oublions pas qu'en tout

(1) V. notamment de La Porte, *Observations sur la Littérature moderne*, t. I, p. 61. Grimm, *Corr. litt.*, t. XI, p. 360 ; t. XII, p. 31 ; t. XIV, p. 261.

(2) E. et J. de Goncourt, la *Société française pendant le Directoire*, ch. XI.

(3) *Corr. litt.*, lettre 181.

(4) V. notamment *Mém. secrets*, I. 1er juin 1763, II, 30 avril 1764. Mercier, *Tableau de Paris*, ch. 560 ; *Théâtre national* (VII, pp. 108, 109).

temps les gens de lettres ont protesté contre le verdict de leurs juges naturels, et que, de son côté, Grimm a déclaré un jour qu'aucune assemblée en Europe n'avait « le tact plus juste, plus fin, plus prompt que notre parterre (1) ».

Ce qui est hors de doute, c'est qu'au Théâtre-Français plus qu'ailleurs, régnait une continuelle fermentation ; le parterre de la Comédie-Italienne, s'il n'est plus, comme autrefois, composé « de Messieurs les maîtres des comptes et Messieurs les maîtres bouchers de la Pointe Saint-Eustache », reste pourtant moins pointilleux, sinon plus calme, et « a l'oreille beaucoup moins délicate (2) ». Plus on descend vers les scènes inférieures, plus le public se montre accommodant et facile à l'illusion (3). Pour obtenir plus de tranquillité, on aménage, dans la nouvelle salle de la Comédie-Française, en 1782, des sièges pour le parterre qui était, jusque-là, resté debout ; six ans plus tard, la même réforme est accomplie au Théâtre-Italien, à la suite d'une soirée par trop tumultueuse. La Harpe s'en réjouit et Mercier s'en afflige regrettant « l'enthousiasme incroyable » et « l'effervescence générale » qui l'animaient autrefois (4).

Cette mesure, qui ne fut pas absolument efficace, n'était pourtant point inutile. Que de représentations orageuses, que de huées et de sifflets, que de pièces arrêtées par le bruit dès le premier ou le second acte ! Certaines « premières » comme celles du *Jeune homme* de Bastide, des *Arsacides* de Peyraud de Beaussol ou de l'*Heureuse Rencontre* de

(1) *Corr. litt.*, t. VII, p. 495.

(2) Grimm. *Corr. litt.*, VIII, p. 35. La Harpe, *Corr. litt.*, lettre 188.

(3) V. dans les *Almanachs Forains* de 1786 et 1787 d'amusantes anecdotes sur le *Théâtre des Associés*.

(4) *Mémoires secrets*, XX, 7 avril 1782 ; XXXVI, 27 et 29 décembre 1787. La Harpe, *Corr. litt.*, lettres 133 et 249. Mercier, *Tableau de Paris*, chap. cité. Sedaine aussi préfère le parterre debout malgré sa turbulence. (*Thalie au nouveau théâtre*, scène VI.)

Mmes Roset et Chaumont, restèrent longtemps légendaires, tant le vacarme y avait été prodigieux. « On se dilatait la rate, écrit Bachaumont à propos de cette dernière soirée, on s'en donnait à cœur joie, on applaudissait à tout rompre. » Et pas un mot de réprobation pour le public ; toute la faute est aux « insolents histrions » qui, après lui avoir offert de pareilles balourdises « se sont avisés de prendre de l'humeur et de quitter la scène avant la fin du premier acte (1) ». Un jour, les spectateurs chantent avec un acteur une certaine vocalise ridicule et bissent le morceau pour répéter la plaisanterie ; une autre fois, ils font pis encore : « Un d'eux a poussé l'indécence, écrit Bachaumont, le 18 janvier 1777, jusqu'à faire ses ordures au milieu de l'assemblée, escorté et soutenu par quelques polissons comme lui (2). » Excellentes dispositions pour juger des mérites littéraires d'un ouvrage et pour apprécier une réforme dramatique !

Moins bruyants, mais tout aussi dangereux, étaient les « bons mots » perfides, lancés par quelque mauvais plaisant et qui mettaient toute la salle en joyeuse humeur et l'empêchaient de prendre au sérieux l'œuvre qui lui était présentée. Plus d'une majestueuse tragédie, partie toutes voiles dehors, était venue déjà se briser contre cet écueil. La *Mariamne*, de Voltaire lui-même, n'avait pu aller jusqu'au bout, un spec-

(1) *Mémoires secrets*, XXIV, 4 juillet 1773. Bachaumont encourage toujours sans réserve ces manifestations tumultueuses.(Cf. XX, 20 janvier 1782, XXVI, 13 octobre 1784.) Il se contente de cette observation philosophique : « Si les pièces nouvelles aujourd'hui ne sont pas amusantes au fond, il se passe presque toujours quelque anecdote à la première représentation, qui dédommage les curieux. » (XXII, 4 janvier 1783.) Le parterre assis ne se montra, du reste, ni plus paisible, ni plus galant, aux premières représentations de la *Comtesse de Chazelle* et de la *Fausse Inconstance*, œuvres de Mme de Montesson, et de Mme de Beauharnais.

(2) Cf. *Mémoires secrets*, t. X, 18 janvier 1777, et t. XXII, 14 février 1783. Fournel, *Curiosités théâtrales*, ch. X.

tateur s'étant écrié : « La Reine boit », au moment où l'héroïne avalait le poison fatal. Même mésaventure dans *Adélaïde Du Guesclin* où à cet hémistiche : « Es-tu content, Coucy ? », un loustic répondit : « Couci, couça. » Des traits de cette espèce se comptent par douzaines et les faiseurs d'*anas*, n'ont eu garde de les laisser perdre (1). Aucun genre n'y prêtait mieux que le Drame, qui visait à offrir à ce public routinier des personnages nouveaux et des situations imprévues ; aussi ne fut-il pas épargné. Un plaisant trouvant l'intrigue des *Deux Amis* trop compliquée dit aux éclats de rire de l'assemblée: « Le mot de l'énigme au prochain *Mercure !* » Un autre, à la première représentation du *Fabricant de Londres*, entendant annoncer la banqueroute du marchand, s'écrie avec humeur : « Hé, morbleu ! j'y suis pour vingt sols ! (2). » Les prôneurs du « genre sérieux » se plaignent amèrement de cette fâcheuse disposition, dont leurs essais sont victimes : « Aujourd'hui, déclare le sombre Arnaud, on ne veut plus que s'amuser ; tout se travestit en plaisanterie. » Du Rozoy hésite à faire paraître des enfants sur la scène, craignant les rires de « cette classe du public pour qui tout est un objet de plaisanterie (3) » ; et ce fut une des grandes souffrances de Mercier que de voir les quolibets accueillir ses compositions les plus tragiques.

Malgré cette perpétuelle tendance à la raillerie, le pu-

(1) Les plus amusants ont été cités par Fournel, *Curiosités théâtrales*, ch. XII ; on en rassemblerait sans peine un grand nombre d'autres en feuilletant les *Almanachs des Spectacles* et les différents recueils d'anecdotes dramatiques.

(2) *Almanach des Spectacles* pour 1773 et 1780.

(3) Arnaud, préface de *Mérinval ;* Du Rozoy, *Dissertation sur le Drame lyrique.* Le *Journal de Paris*, du 5 août 1781, propose d'instituer un nouveau genre de cours public pour les jeunes gens qui fréquentent les spectacles : « On y verra comment, avec un seul calembour, de deux ou trois syllabes, on peut renverser cinq actes comiques ou tragiques ; ce qui prouve combien le génie du calembour l'emporte naturellement sur celui de la comédie et de la tragédie. »

blic se montrait d'une pruderie excessive, parfois invraisemblable : apparente contradiction qui n'offre, au fond, rien que de très logique ; avec un spectateur sans cesse à l'affût de quelque équivoque, l'auteur est tenu à une prudence et à une réserve chatouilleuse, s'il veut que sa pièce soit prise au sérieux et écoutée jusqu'au bout. Aussi, devra-t-il se garder de tomber dans un des trois genres d'indécence que Cailhava définit doctement au cinquante-troisième chapitre de son *Art de la Comédie* (1). Les vers les plus innocents prennent, pour les esprits mal faits, des sens aussi inconvenants qu'inattendus. « Une dame de qualité assistant à la représentation du *Roi Lear*, après avoir entendu cet hémistiche : *j'ai besoin d'être père*, s'écria : *Ah ! fi, que c'est indécent* (2). » Une autre fois, le parterre fait un bruit scandaleux parce que, dans un opéra-comique, de Framery, la *Sorcière par hasard*, une actrice, connue pour sa légèreté, chante les vers suivants :

Ma plus grande sorcellerie,
Est l'art de faire des heureux ;
C'est un secret bien doux, dont je me glorifie,
Et je m'en sers tant que je peux (3).

Nougaret, dont les romans ne pêchaient pas par un excès de décence relève des traits « d'une liberté cynique » dans certains couplets de *Cendrillon*, de la *Fée Urgèle* et de *Sancho-Pança*, qui ne dépareraient pas les innocents opéras-comiques de Scribe (4). Il faut remarquer, écrivait Grimm en 1762,

(1) « Trois espèces de décence doivent régner sur la scène : l'une défend qu'on y effarouche la pudeur, l'autre ne veut pas qu'on y blesse le respect dû aux parents, la troisième ordonne d'y observer les égards que les hommes se doivent mutuellement. »

(2) *Almanach des Spectacles* pour 1780, p. 110.

(3) *Mémoires secrets*, t. XXIII, 4 septembre 1783.

(4) Nougaret, *Art du Théâtre*, IIe vol., livre V, ch. III, de l'Indécence ; cf. Maurice Albert, les *Théâtres de la Foire*, pp. 252-258. Il n'est

« cette révolution ou plutôt ce dépérissement du goût et des mœurs... qui met une fausse délicatesse à se choquer de toute expression à laquelle, à force de donner la torture à son esprit, on peut trouver un sens déshonnête. La police seconde merveilleusement cette fausse délicatesse du public, qui est la marque la plus sûre de la corruption des mœurs (1). »

Cette censure s'exerçait, du reste, tout aussi bien sur les situations que sur les mots ; Bachaumont écrit le 17 août 1764 :

« Hier, les comédiens ordinaires du roi ont remis à leur théâtre le *Malade imaginaire*, comédie de Molière, en trois actes et en prose. On y a joint tous les agréments. Notre scrupuleuse exactitude sur les bienséances ne nous a pas permis de rire autant à cette pièce qu'on ne faisait au temps de Louis XIV. »

Pure momerie, à vrai dire, qui ne prouvait rien pour la moralité intime des spectateurs ; les gens avisés le savaient bien, et ne confondaient pas plus la gaillardise avec le dévergondage que la pruderie avec l'austérité réelle. « Des tableaux où l'on représenterait nos mœurs telles qu'elles sont dans toute leur vérité, ne seraient pas admis sur notre scène. On y voit tous les jours des demoiselles amoureuses à la folie, coquettes, infidèles, trahissant plusieurs amants à la fois ; mais l'exemple d'une femme mariée comme Lady Teazle (dans l'*Ecole de la Médisance*), jalouse de son amant, prête à s'abandonner à lui dans un rendez-vous qu'elle a accepté dans sa maison, cet exemple serait un scandale révoltant au théâtre. A mesure que la société s'est corrompue et surtout

pas moins plaisant de voir Collé (*Journal*, t. III, pp. 264 et 265), ou Restif (la *Mimographe*, *passim*) en proie à de semblables accès. — au moins inattendus, — de rigorisme pudibond.

(1) *Corr. litt.*, VII, p. 39. Beaumarchais déclare de même que, dans son siècle, « l'hypocrisie de la décence est poussée presque aussi loin que le relâchement des mœurs ». (*Lettre modérée sur la chute et la critique du « Barbier »*, *Œuvres*, t. I, p. 386.)

celle des femmes qui, en France, influe plus que partout ailleurs sur les mœurs publiques, on est devenu plus difficile, plus austère, sur tout ce qui tient à la décence théâtrale (1). »

Ainsi, pas d'adultère sur le théâtre ; s'il avait vécu sous Louis XVI, Molière n'eût osé faire jouer *Georges Dandin*. Pas de séduction non plus, ni de liaison charnelle entre deux personnes non mariées : là-dessus le vertueux parterre est intraitable. Grimm nous a laissé un compte rendu détaillé de la représentation fameuse où la *Laurette* de Dudoyer fut si fort maltraitée ; pourtant, le malheureux auteur avait bien pris ses précautions ; il avait eu soin de nous faire savoir que les deux amants avaient passé la nuit chacun de son côté et, pour respecter la décence avec l'unité de temps, il avait fait intervenir le père de Laurette aussitôt après l'enlèvement, au lieu de laisser la jeune fille vivre six mois avec le comte de Luzy, comme dans le récit de Marmontel. Malgré cette prudence, dont Grimm le félicite ironiquement (2), la pudeur du public s'alarma, cette alarme se manifesta sous la forme de cris et de chants variés et la pièce n'eut qu'une représentation.

Il fallait bien aussi se garder d'offrir à ce public, qui res-

(1) *Corr. litt.* de Grimm, t. XV, p. 438. D'autre part, Collé a beau rimer des couplets gaillards pour l'amusement du duc d'Orléans, il n'en reste pas moins aux yeux de Grimm un homme fort estimable. Les poètes de son genre pourront bien, dit-il, être damnés dans l'autre monde, « mais dans celui-ci ils seront toujours bien aimables, et je crois que le préfet de l'enfer même ne pourra jamais les confondre avec cette foule de méchants, de fripons, d'hypocrites, de cœurs durs et féroces dont son séminaire doit être garni ». *Ibid.*, V. p. 267. Tous les critiques ne professaient pas sur ce point des idées aussi libérales que Grimm et Meister ; en 1786, La Harpe constate, avec regret, à propos du succès de la *Dot* de Desfontaines, que « notre parterre, gâté par les spectacles des boulevards, n'a pas, à beaucoup près, l'oreille aussi délicate qu'autrefois ». (*Corr. litt.*, lettre 237.)

(2) *Corr. litt.*, VIII, pp. 192-193.

semblait assez à quelque bande de collégiens vicieux, une adaptation dramatique d'un ouvrage un peu libre : à travers tous les adoucissements il savait bien retrouver les gauloiseries de l'original et ricanait aux bons endroits : Sedaine en fit l'expérience à ses dépens, quand il tira d'un conte de La Fontaine son opéra-comique des *Femmes vengées* (1).

Là, comme sur bien d'autres points, ce qui était permis sur un théâtre de société ou aux Boulevards ne paraissait pas tolérable à la Comédie-Italienne, ni encore moins au Théâtre-Français. Les mêmes personnes qui allaient en loge grillée entendre les joyeusetés de Collé, prenaient des mines effarouchées si une pièce des grands théâtres présentait quelque mot à double entente ou quelque situation risquée ; chez le duc d'Orléans, on représente *Alphonse dit l'Impuissant*, *Léandre étalon* et le *Mariage sans Curé*, parades dont les titres disent assez le caractère, ou telle petite comédie où une comtesse fait la cour à un jeune abbé qui se trouve être une femme (2) ou cette étourdissante *Vérité dans le Vin*, qui éclaire les mauvaises mœurs du grand monde du jour le plus cru ; devant les baraques de la foire se débitent les plus dégoûtantes obscénités (3) et l'on n'ose pas montrer au Théâtre Français, une femme qui trompe son mari, ou l'un de ces couples unis sans sanction légale, auxquels la société d'alors, moins sévère dans la vie réelle qu'à la comédie, réservait une souriante indulgence et souvent même un sympathique accueil. On connaît la joyeuse et peu édifiante *Tête à Perruque*, de

(1) Comme la plupart des ouvrages de Sedaine, cette joyeuse fantaisie, quelque peu houspillée à la première représentation, se releva aux suivantes. (Grimm, t. XI, p. 50. Bachaumont, VII, 24 et 26 mars 1775.)

(2) Les *Accidents ou les Abbés*, comédie dans le goût libre du théâtre anglais (par Collé), Paris, 1786. Les trois parades précitées sont aussi de lui.

(3) V. G. d'Heylli, *Théâtre des Boulevards*, réimprimé pour la première fois et précédé d'une notice, Paris 1881, 2 vol

Collé ; un tableau aussi libre pouvait bien passer sur les scènes princières de Bagnolet, d'Etioles ou de Villers-Cotterets ; mais, quand il s'agit d'en faire un opéra-comique pour les Italiens, bien vite on change le mari et la femme en un tuteur et sa pupille, le mot expressif et gaulois qui clôt la pièce, est remplacé par un honorable mariage selon la formule, et le *Tableau parlant* d'Anseaume, ressemble à la joyeuseté de Collé comme le sucre d'orge au piment. Chez Nicolet les sous-entendus gaillards de l'*Amour quêteur* et de *Vénus Pélerine*, passeront sans protestation (1). Les Variétés-Amusantes pourront bien se permettre une esquisse prise sur le vif et lestement crayonnée comme la *Matinée du Palais-Royal* (2), ou faire paraître une danseuse de l'Opéra qui prie un sculpteur de la représenter dans le costume de Vénus sortant de l'onde (3). Pourquoi se fâcher contre de vulgaires bateleurs de foire ? La critique, dédaignant de s'occuper d'eux, leur laisse, au moins, entière liberté ; tandis que les fournisseurs habituels des grands théâtres sont arrêtés par mille conventions mesquines, surtout quand ils s'attaquent à la peinture de l'amour ou à celle des classes inférieures de la société (4).

Sur bien d'autres points encore, le public se montrait timide et routinier ; malgré son amour des idées nouvelles et sa promptitude à saisir au vol les allusions politiques ou

(1) Comédies de Beaunoir, représentées en 1777 avec le plus grand succès. Cf. *Mém. secrets*, X, 23 octobre 1777.

(2) Comédie en un acte en prose, par P. M. D. M., avocat, représentée en 1784.

(3) Mme de Beaunoir, le *Sculpteur ou la Femme comme il y en a peu*, acte I, sc. 5.

(4) Cf. IIIe partie, ch. II et III. On peut comparer par exemple deux pièces tirées du même conte d'Imbert : les *Deux Frères* de Milcent, représentée en 1785, au Théâtre-Italien, et les *Deux Frères ou les Vertus de l'Enfance*, jouée aux Variétés, la même année. Dans celle-ci, l'auteur met franchement sur la scène une fille séduite, dans l'autre, Milcent a recours au classique subterfuge du mariage secret.

sociales, il n'admettait pas qu'on heurtât de front certains préjugés : en 1785, une pièce de Mme de Beaunoir tombe à plat, parce qu'on est révolté d'y voir un jeune paysan provoquer un seigneur ; à la veille de la Révolution, on siffle le *Faux noble* de Chabanon, parce qu'un duc et pair y est représenté sous les traits les plus vils : « Le peuple veut souvent que l'on respecte l'idole même à laquelle il ne croit plus, et il tient encore, en France, à ces antiques monuments d'une féodalité qu'il voudrait détruire (1). » Le parterre rapporte inconsciemment les ouvrages qui lui sont offerts à un certain type dramatique idéal, assez étroit, dont il a grand peine à s'écarter ; une intrigue trop lente, une analyse psychologique trop développée, un traître trop noir, une passion trop vivement exprimée, un jeu de scène bizarre, un mot trop technique ou trop cru suffisent à l'indisposer (2). Peu à peu, pourtant, l'éducation se fait ; insensiblement on s'habitue à certaines singularités, au point que les classiques impénitents s'en alarment : La Harpe ne cesse de déplorer la décadence du goût et le succès des innovations les plus contraires aux saines doctrines, « depuis que la populace littéraire parle sans cesse au public et donne le ton à la jeunesse, trop disposée à prendre de mauvais principes qui flattent l'amour-propre, l'ignorance et la paresse (3) ».

D'ailleurs, il faut être juste : ces spectateurs frivoles et superficiels étaient faciles à prendre par certains côtés : avec quelques tirades éloquentes, quelques flatteries à l'orgueil national (4), on était certain de se les concilier. Enfin, leur sen-

(1) Grimm, *Corr. litt.*, t. XIV, pp. 223 et XV, 351.

(2) Nous serons amené à citer des exemples de ce genre dans les différents chapitres de la IIIe et de la IVe partie, pour montrer dans quelles limites se sont exactement tenues les hardiesses du Drame.

(3) *Corr. litt.*, lettre 250.

(4) C'est ce que ne leur pardonne pas Grimm ; à propos de l'*Anglais à Bordeaux* de Favart, du *Lord anglais* d'Imbert, et surtout

sibilité était très facile à émouvoir : apparente contradiction qui n'étonnera pas les habitués de nos salles de spectacle, et qui forme un trait de ressemblance de plus entre le public parisien du XVIIIe siècle, et celui d'aujourd'hui « à la fois le plus gobeur et le plus sceptique des publics (1) ». A la première représentation de *Gabrielle de Vergy*, plusieurs femmes s'évanouirent, quelques-unes tombèrent en convulsions. Cependant à la seconde et troisième représentation, il y eut encore plus de monde et même plus de femmes qu'à la première (2). Le *Père de Famille* avait produit un effet semblable à la reprise de 1769 et *Béverley* avait pareillement ébranlé les nerfs de charmantes spectatrices à qui ne déplaisait pas cette voluptueuse horreur (3). On fond en larmes en entendant *Lucile*, *Fanfan et Colas* ou même la *Partie de Chasse de Henri IV* (4). Après avoir relevé toutes les fautes et les invraisemblances qui déparent l'*Honnête Criminel*, le *Journal de Paris* ajoute que « les larmes des spectateurs ont réfuté toutes les objections (5).

Quelquefois le charme opère plus efficacement encore et produit des effets inattendus : une petite fille assistant à la représentation de l'*Artiste infortuné*, chez Nicolet, est si touchée par les malheurs d'une vertueuse famille qu'elle dit à sa gouvernante : « Ma bonne, si je leur jetais l'écu que maman m'a donné pour m'acheter une poupée ! » On raconte qu'une représentation de *Nanine*, décide un homme de qualité à ne

des tragédies de Dehelloy, il ne cesse de protester contre ce « patriotisme d'antichambre ». Mais il est certain que la majorité des spectateurs n'est pas de son avis.

(1) Feuilleton dramatique du *Temps*, 31 mai 1904.

(2) *Corr. litt.* de Grimm, XI, 491. *Journal de Paris*, 13, 14 et 16 juillet 1777. *Cf.* p. 307.

(3) *Mémoires secrets*, IV, 11 mai 1768 et V, 17 décembre 1769.

(4) *Ibid.*, IV, 5 janvier et 15 septembre 1769. VII, 17 novembre 1774. XXVII, 8 septembre 1784.

(5) *Journal de Paris*, 5 janvier 1790.

plus refuser sa porte à personne et qu'après avoir vu jouer le *Faux généreux* de Bret, une grande dame défend à son intendant de tourmenter ses fermiers. On aime à croire que ces anecdotes sont mieux fondées que celle qui attribue à l'influence du drame de Mercier l'abolition de la peine de mort pour les déserteurs. Quoi qu'il en soit, le seul fait qu'elles aient pu être colportées et trouver créance, montre bien que le public admettait sans peine des témoignages aussi frappants de sensibilité et d'illusion (1).

Malgré tout il fallait bien des habiletés et des précautions pour gagner la faveur de ce public léger et versatile, qui, souvent, n'osait approuver des témérités auxquelles il aspirait inconsciemment. Si l'on ajoute à ces résistances routinières celles de la presse et des comédiens, la malice des pamphlétaires jaloux et les exigences de la censure, on comprend que le Drame n'ait accompli qu'en partie les grandes réformes qu'il se proposait, et se soit souvent laissé arrêter par des scrupules qui, aujourd'hui, nous étonnent. Que l'on songe aux obstacles qui, trente ans après la Révolution, au milieu d'un public mûri par le spectacle d'événements prodigieux, et éclairé par une connaissance plus approfondie des littératures étrangères, s'opposaient aux tentatives du Romantisme naissant, et l'on ne s'étonnera pas que le XVIIIe siècle, n'ait pu réaliser dans toute son ampleur la rénovation théâtrale qu'il avait rêvée.

(1) Jugements et anecdotes sur l'*Artiste infortuné* de Destival de Braban (*Petite Bibliothèque des Théâtres*, t. V). Clément et de La Porte, *Anecdotes dramatiques*, Paris, 1775, II, pp. 3, 379. Fournel, *Curiosités théâtrales*, ch. XVIII, et Béclard, *Séb. Mercier*, p. 696, note 1. Voir encore une anecdote semblable à propos du *Sculpteur* de Mme de Beaunoir, au t. III de la *Petite Bibliothèque des Théâtres*.

DEUXIÈME PARTIE

HISTOIRE DU GENRE

CHAPITRE PREMIER

Première période : De la publication à la représentation du « Fils Naturel » (1757-1771).

I. — Objet et méthode de cet exposé. — Publication du *Fils Naturel* et du *Père de Famille*. — Les *Entretiens* et le traité *De la Poésie dramatique*. — Leur importance : Diderot, chef d'école. — Voltaire et l'*Ecossaise*. — Représentation du *Père de Famille*.

II. — *Dupuis et Desronais* de Collé. — Le *Philosophe sans le savoir*, chef-d'œuvre de l'école de Diderot ; valeur de Sedaine comme homme de théâtre. — Le premier drame de Beaumarchais : *Eugénie*.

III. — La première imitation du drame anglais portée à la scène : *Béverley* de Saurin. — Publication des drames d'Arnaud et de l'*Honnête Criminel* de Falbaire. — Echec des *Deux Amis* de Beaumarchais. — La Harpe et les lectures de *Mélanie*.

IV. — Chute du *Fils Naturel* ; ses conséquences. — Place du Drame dans le répertoire du Théâtre-Français en 1771.

V. — Le Drame s'introduit au Théâtre-Italien sous la forme de l'Opéra-comique larmoyant. — Sedaine et le *Déserteur*.

VI. — Influence du Drame sur la Tragédie et la Comédie.

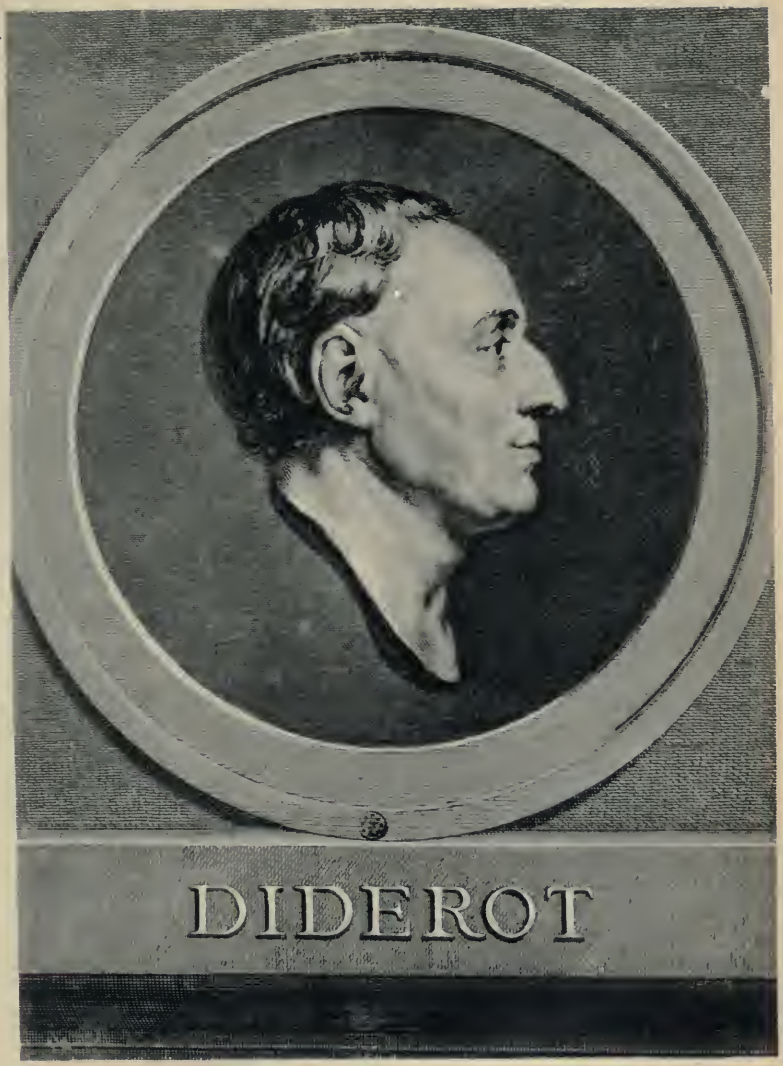
I

Dans les chapitres qui suivront, nous allons essayer de retracer à grands traits l'histoire du Drame, de la publication du *Fils Naturel* (1757) à la proclamation de la liberté des théâtres (1791). Avant d'étudier le contenu des œuvres, il convient en effet de les situer dans le temps et de montrer la place qu'elles tiennent dans l'évolution du théâtre. Nous nous efforcerons de n'omettre aucun des drames proprement dits, représentés à la Comédie-Française ou à la Comédie-Italienne ; pour les ouvrages accessoires qui forment comme les dépendances du genre, et dont il est, du reste, impossible d'établir actuellement une bibliographie vraiment complète (1) (drames à ariettes ou opéras-comiques larmoyants, comédies historiques ou héroïques, mélodrames, pièces non représentées ou jouées sur les scènes de la Foire ou des Boulevards et sur les théâtres de société), nous nous arrêterons seulement aux plus caractéristiques, à ceux qui peuvent être considérés comme des types, qui paraissent avoir le plus frappé les contemporains et auxquels nous serons amenés à emprunter des exemples et des citations dans la suite de notre travail (2).

L'étendue du développement consacré dans cet exposé à

(1) V. la Notice bibliographique, pp. 4 à 6.

(2) Pour ne pas surcharger inutilement notre exposé, nous n'indiquons pour chaque pièce que l'année de sa représentation; le mois et le jour se trouveront mentionnés à l'*Index des Drames*. De même, comme l'ordre chronologique permet très aisément de contrôler nos affirmations par les journaux du temps, nous n'y renvoyons que lorsque l'opinion de l'un d'entre eux présente un intérêt particulier. On sait que nous nous appuyons principalement sur les *Mémoires secrets*, les *Correspondances littéraires* de Grimm et de La Harpe, l'*Année littéraire*, et le *Journal de Paris*. (Cf. la *Notice bibliographique*, pp. 8 et 9.)



Phototypie Baise & Goullagny. — Lyon

Portrait dessiné par Greuze et gravé par St-Aubin (1766).

chacune des pièces, ne sera pas nécessairement en raison directe de leur valeur littéraire ; il nous arrivera d'insister un peu sur des drames extrêmement faibles, mais importants par la date de leur représentation ou par quelque anecdote significative ; par contre, des œuvres capitales comme celles de Diderot, de Sedaine, de Beaumarchais ou de Mercier, qui seront plus loin examinées en détail, pourront être simplement mentionnées ici à leur rang chronologique, sans donner lieu à une longue appréciation. C'est donc, en quelque sorte, l'histoire *externe* du drame que nous prétendons esquisser dans ces trois chapitres, dont le premier ira de la publication du *Fils Naturel* à sa représentation (1757-1771), le second, de la représentation du *Fils Naturel* à la transformation de la Comédie-Italienne (1771-1780), le troisième, de la transformation de la Comédie-Italienne à la proclamation de la liberté des théâtres (1780-1791).

Le *Fils Naturel* ne constitue pas, nous l'avons vu, la première tentative faite, en France, pour créer un genre intermédiaire entre la Tragédie et la Comédie : Diderot lui-même déclare (1) que Landois et Mme de Graffigny (2) l'ont précédé dans cette voie ; mentionner en même temps l'auteur de *Mélanide* et celui de *Nanine* n'aurait été que justice, et, s'il va chercher l'origine du genre sérieux jusqu'à Térence (3), peut-être est-ce pour éviter de reconnaître en Destouches un ancêtre moins lointain et plus direct. Les *Entretiens* qui encadrent le *Fils Naturel* ne sont pas davantage les premières théories émises pour appuyer et justifier une semblable innovation ; sans remonter à la préface de *Don Sanche*, la

(1) Cf. Diderot, *Œuvres*, t. VII, pp. 6 et 119.

(2) Landois, *Silvie*, tragédie en un acte en prose, 1742, Mme de Graffigny, *Cénie*, pièce dramatique en 5 actes, en prose, 1754.

(3) Diderot, *Troisième Entretien*, VII, p. 35.

Motte (1), ainsi que Voltaire (2), Fontenelle (3) et d'autres moins illustres pourraient réclamer un droit de priorité.

Il n'en est pas moins vrai que l'apparition du premier essai dramatique de Diderot marque une date importante, ouvre vraiment une ère nouvelle dans l'histoire du Drame. Les théories de la Motte n'avaient abouti à aucune œuvre viable ; les comédies de Fontenelle n'avaient pas été représentées ; par contre, les pièces qui avaient obtenu un réel succès scénique semblaient bien avoir visé simplement à la réussite auprès du public, plutôt qu'à l'application consciente d'une nouvelle poétique ; Destouches et la Chaussée s'embarrassent peu d'échafauder tout un système dramatique pour justifier leurs audaces (4) et les tendances révolutionnaires, affichées dans la préface de l'*Enfant prodigue* sont trop souvent et trop manifestement contredites par d'autres déclarations de Voltaire, pour être considérées comme la vraie et pure doctrine du maître.

Donner à la fois le précepte et l'exemple, bouleverser les principes du théâtre et imposer les nouvelles règles par la création d'un chef-d'œuvre, c'était donc là quelque chose de vraiment original. Jamais, du reste, la rénovation de la poétique dramatique n'avait été abordée avec une pareille

(1) Dans les trois *Discours sur la Tragédie*. Cf. Dupont, *Un poète philosophe au commencement du* XVIIIe *siècle*, *Houdar de la Motte*, livre II, chap. VI.

(2) Préfaces de l'*Enfant prodigue* et de *Nanine*.

(3) Préface des Comédies. Cf., supra pp. 30-31.

(4) Les déclarations que nous avons relevées (cf. supra, pp. 29-30), chez Destouches, relativement à la moralité du théâtre et à la nécessité d'introduire des innovations sur la scène française, ne suffisent pas à constituer un véritable corps de doctrine. Il en est de même pour la Chaussée : « La révolution ou la rénovation, comme on voudra l'appeler, est de sa part un fait. Elle va devenir un système avec Diderot. » (Lenient, la *Comédie en France au* XVIIIe *siècle*, t. I, p. 316.) Sur les différences entre Diderot et la Chaussée, v. surtout Ducros, *Diderot*, IIe partie, ch. III, pp. 235 et sqq.

hardiesse : à la fin du *Troisième entretien*, Diderot résume ainsi les réformes proprement techniques qu'il voudrait voir réaliser par son siècle :

« La tragédie domestique et bourgeoise à créer.

« Le genre sérieux à perfectionner.

« Les conditions de l'homme à substituer aux caractères, peut-être dans tous les genres.

« La pantomime à lier étroitement avec l'action dramatique.

« La scène à changer et les tableaux à substituer aux coups de théâtre, source nouvelle d'invention pour le poète et d'étude pour le comédien. Car, que sert au poète d'imaginer des tableaux, si le comédien demeure attaché à sa disposition symétrique et à son attitude compassée ?

« La tragédie réelle à introduire sur le théâtre lyrique.

« Enfin, la danse à réduire sous la forme d'un véritable poème, à écrire et à séparer de tout autre art d'imitation (1). »

Mais en dehors et au-dessus de ce programme si chargé, il y a dans la réforme de Diderot quelque chose de plus nouveau encore. Dans l'intervalle qui le sépare de ses plus récents précurseurs, ont paru des œuvres qui marquent une étape capitale dans l'émancipation de la pensée : en 1748, l'*Esprit des Lois* ; en 1749, les trois premiers volumes de l'*Histoire Naturelle* ; en 1751, les deux premiers de l'*Encyclopédie* (2). Désormais, il faut prendre parti, et sauf les chansons et les bouquets à Chloris, il n'est aucun genre littéraire que l'on puisse cultiver sans s'enrôler sous l'une ou

(1) *Troisième entretien sur le « Fils Naturel »*, *Œuvres*, t. VII, p. 161.

(2) Grimm écrit en 1754 dans la préface du *Journal Etranger* : « Nous avons vu naître l'*Esprit des Lois*, l'*Histoire naturelle* et l'*Encyclopédie*, trois ouvrages que la postérité nous enviera, qu'elle consultera avec raison comme ses oracles, et dont, malheureusement pour nous, elle seule connaîtra tout le prix. » (*Corr. litt.*, t. XVI, p. 343.)

l'autre des deux bannières en présence. On sait assez que Diderot n'avait pas à hésiter : pour lui, le Drame sera, non plus une manière inédite d'amuser le public, et toute espèce de public, mais un instrument puissant de propagande philosophique, plus moderne que la Tragédie et plus propre à exprimer les aspirations de la bourgeoisie et à leur donner une direction. Il fallait à Geoffroy un singulier flair pour découvrir dans *Mélanide* ou dans le *Préjugé à la Mode*, une « odeur de philosophie qui parfume la scène (1) » ; au lieu qu'à tourner seulement les pages du *Fils Naturel*, il devait reculer, épouvanté par les vapeurs épaisses d'idéologie délétère qui s'en dégagent. Par son nom, par sa réputation d'encyclopédiste, par l'influence considérable de sa personne et de ses doctrines, Diderot imprime au Drame un caractère philosophique qui demeurera presque indélébile. Si dans les *Entretiens* cette tendance se laisse seulement deviner sous les observations de détail qu'elle relie et domine, invisible et présente, elle se fera jour pleinement et sans la moindre équivoque, dans le traité *De la Poésie dramatique* (2).

Au reste, les contemporains ne se méprirent pas sur la portée que pouvait avoir l'entrée de Diderot dans l'arène du Drame. Si le joyeux Collé relègue dédaigneusement le *Fils Naturel* parmi son *Recueil des Monstres dramatiques*, en compagnie des essais du président Hénault et du perruquier André (3), la plupart des lecteurs en jugent autrement ; sans aller aussi loin que Grimm qui, dans un article où la louange dépasse toute mesure, prédit que Diderot deviendra

(1) Article sur la *Gouvernante*, du 24 prairial an XI (II, p. 413).

(2) Voyez notamment ch. III : *D'une sorte de drame moral*, et ch. XVIII, *Des mœurs*.

(3) *Journal* de Collé, mars 1757, II, p. 78.

le « maître absolu du théâtre (1) », il apprécient assez l'ouvrage nouveau pour que Mme d'Epinay s'en voie enlever cent exemplaires en deux jours (2), pour qu'un adversaire aussi acharné que Palissot, jugeant que l'auteur du *Fils Naturel* ne mérite pas d'être mis « dans la foule, ainsi qu'un misérable » consacre à sa pièce la plus longue de ses *Petites lettres sur les grands philosophes* (3).

Quelque effort que fît la critique pour contester par de mesquines chicanes l'importance et l'originalité des théories de Diderot, celui-ci n'en demeurait pas moins aux yeux du public l'initiateur et le père d'une nouvelle forme théâtrale, et c'est à sa suite que devaient marcher désormais, et pour longtemps encore, tous ceux que ne contenterait plus la poétique du théâtre classique.

L'année suivante, le *Père de Famille*, suivi du traité *De la Poésie dramatique* dédié à Grimm, venaient ajouter de nouveaux versets à l'évangile dramatique de Diderot. L'impression produite sur les contemporains ne fut pas moins grande que pour le *Fils Naturel* (4). Cette fois, les ennemis de l'auteur pensèrent avoir trouvé un coup de maître, en l'accusant de plagiat : les deux pièces de Diderot, n'étaient, à les entendre, que les copies de deux comédies de Goldoni ; il ne fal-

(1) *Correspondance* de Grimm, mars 1757, III, pp. 354 et sqq.

(2) Mme d'Epinay, *Mémoires*, IIe partie, ch. V. Ed. Boiteau, t. II, p. 187.

(3) Les critiques suscitées dès le début par les drames et les théories de Diderot sont loin d'être méprisables : la seconde des *Petites lettres*, de Palissot, compte parmi ses meilleures pages, et Fréron a rarement fait preuve d'une dialectique aussi serrée et aussi vigoureuse que dans ses articles sur le *Fils Naturel* (*Année littéraire*, 1757, t. IV), et sur le *Père de Famille* (1761, t. III).

(4) « M. Diderot a sans doute beaucoup d'esprit, dit le *Journal Encyclopédique* (décembre 1758). Les réflexions sur la *Poésie dramatique*, indépendamment de tous les écrits sortis de sa plume, en sont une preuve évidente. Mais il semble que l'esprit, en lui, se soit retiré pour faire place au génie dans la composition du *Père de Famille*. »

lut rien moins que la publication de l'original italien traduit par Deleyre (1), un article fortement documenté de l'abbé de la Porte, dans l'*Observateur littéraire* (2) et les affirmations énergiques de Goldoni lui-même, pour réduire à néant cette légende.

Du reste le vrai public allait pouvoir juger par lui-même de la valeur des réformes proposées par Diderot, puisque son second drame (3), plus heureux que le premier, après avoir été représenté à Marseille (4) devait bientôt paraître victorieusement à la Comédie-Française, et cet événement littéraire intéressait assez le patriarche de Ferney, pour qu'il s'en informât curieusement, à diverses reprises, auprès de plusieurs correspondants (5).

Pourtant, le *Père de Famille* devait être devancé sur la scène du Théâtre-Français, d'abord par deux comédies sérieuses, le *Faux généreux* de Bret, où Diderot admire un épisode « qui plaira à toute la terre et dans tous les temps », et la *Fille d'Aristide* de Mme de Graffigny, qui tomba lourde-

(1) Deleyre, le *Père de Famille*, comédie en 3 actes, en prose, traduite de l'italien. Avignon, 1775. Cf. Assézat, VII, p. 174 et plus haut, pp. 41-42.

(2) Il a été reproduit dans l'éd. Assézat, VII, p. II.

(3) Diderot s'attache moins au nom qu'à la chose ; ses deux pièces sont intitulées *Comédies*, aussi bien dans les éditions de ses œuvres que dans les registres de la Comédie-Française.

(4) La Lettre à Mlle Volland, 1er décembre 1760, donne lieu de croire à un véritable triomphe. (*Œuvres*, t. XIX, p. 40.)

(5) *Œuvres*, VII, p. 172. Là comme ailleurs, l'opinion de Voltaire varie suivant les correspondants. Il est curieux de comparer les éloges hyperboliques que contiennent les lettres adressées à Mme d'Epinay et à d'Alembert (éd. Moland, XLI, pp. 214 à 227), avec les railleries sans doute plus sincères qu'il se permet en écrivant à Mme du Deffand : « Vous êtes-vous fait lire le *Père de Famille* ? Cela n'est-il pas bien comique ? » (Lettre à Mme du Deffand, du 27 décembre 1758, t. XXXIX, p. 563.) Cf. Caro, la *Fin du* XVIIIe *siècle*, t. I, pp. 295 à 297.

ment (1) ; enfin et surtout, par un drame qui fit grand bruit et dont l'auteur était précisément ce même Voltaire qui semblait attacher tant de prix au succès de Diderot. En effet, le titre de *comédie* appliqué à l'*Ecossaise* (2) ne doit pas nous faire illusion : c'est si bien un drame que l'on a pu fort justement y retrouver les éléments essentiels de tout bon mélo composé suivant la formule (3). D'ailleurs, dans sa préface, Voltaire se réclamait hautement des théories de Diderot et prétendait offrir, dans le personnage de Frelon (4), une peinture — combien impartiale et impersonnelle ! — de la « condition de journaliste ».

A vrai dire, il ne convient pas d'exagérer l'importance de l'*Ecossaise*, comme manifeste littéraire (5) : Voltaire cherchait bien plus en l'écrivant à couvrir de boue ses ennemis qu'à ouvrir une voie nouvelle au théâtre français ; ce n'étaient pas les doctrines de Boileau qu'il visait, mais les critiques de Fréron, et peu lui importait la forme de la massue dont il s'armait, pourvu qu'il en assénât de terribles coups sur la tête du folliculaire détesté. Fidèle à ses habitudes constantes, il cherchait à varier ses moyens de flatter le public quitte à justifier par une théorie établie après coup les audaces qui pouvaient paraître en contradiction avec ses principes ordinaires. N'avait-il pas agi de même pour l'*Enfant prodigue* et *Nanine* et ne s'entendait-il pas merveilleusement à

(1) Ces deux pièces furent représentées en 1758. V. Diderot, *De la Poésie dramatique*, VII, p. 310, et Grimm, *Correspondance littéraire*, t. III, p. 501, et t. IV, p. 107.

(2) Représentée le 26 juillet 1760. Le *Père de Famille* ne le fut que le 18 février de l'année suivante.

(3) Lintilhac, *Conférences dramatiques*, Paris, 1898, pp. 271 et sqq.

(4) La police exigea que ce nom trop transparent fut changé à la représentation en celui de *Wasp*, son équivalent anglais.

(5) Tous les détails importants sur la composition et la représentation de l'*Ecossaise* ont été rassemblés par Desnoiresterres, *Voltaire et la Société au* XVIII*e siècle*, t. V, pp. 47 et sqq., et pp. 488 et sqq. Cf. Holzhausen, *ouv. cit.*, pp. 72 à 86.

concilier, à force de distinctions subtiles, et d'affirmations hardies, son respect des formules classiques avec son amour de la variété, sa vénération pour les grands modèles avec son besoin de suivre le goût du public jusque dans ses plus singuliers caprices (1).

Après le succès de scandale, le succès de larmes : non que le *Père de Famille* ait obtenu dès le début un de ces triomphes étourdissants, comme celui de la reprise de 1769, qui faisait dire à Duclos : « Trois pièces comme cela par an, tueront la Tragédie (2) » ; mais enfin, malgré l'insuffisance de l'interprétation et la « rage de la cabale (3) », la pièce atteignit le chiffre alors assez honorable de sept représentations. Les scènes qui aujourd'hui nous font parfois sourire et plus souvent bâiller, émurent véritablement les spectateurs de 1761. « Je ne connais pas de tragédie qui m'ait fait répandre de plus douces larmes que le *Père de Famille* », écrira plus tard Meister (4), et il n'était pas seul de son avis : on s'attendrissait pour tout de bon devant les infortunes de la vertueuse Sophie et de l'ardent Saint-Albin ; on était sincèrement révolté de la dureté du Commandeur et l'on prenait au sérieux les tirades bénisseuses du solennel d'Orbesson.

Ainsi, le Drame affirmait de plus en plus nettement sa vitalité : dans son traité *De la Poésie dramatique*, qu'il dédiait à Grimm, Diderot venait de préciser, d'élargir et d'approfondir sa doctrine ; moins attaché que dans les *Entretiens* à faire l'apologie de ses pièces, il s'appliquait davantage à dresser

(1) Comme le dit fort justement Grimm, les préfaces de Voltaire « sont de petites poétiques dont les principes sont ajustés à la justification du poème qui suit. Ces principes se détruisent donc souvent les uns les autres et en vain y chercherait-on une liaison commune. » (*Corr. litt.*, IV, p. 263.)

(2) Lettre à Mme Volland, 23 août 1769, t. XIX, p. 314. *Paradoxe sur le Comédien*, t. VIII, p. 401. Ed. Dupuy, p. 149.

(3) Lettre à Voltaire, 26 février 1761, t. XIX, p. 461.

(4) *Pensées détachées*, p. 147. Cf. *Œuvres de Diderot*, VII, p. 175.

le plan du théâtre de l'avenir, à marquer aux futurs dramaturges le rôle brillant qui leur était réservé ; sur la valeur morale du théâtre, sur les détails de la composition et de l'exécution, sur la décoration, les costumes et la pantomime, il émettait des vues neuves et singulières et complétait ainsi, en y apportant un peu plus d'ordre et de clarté, le système qu'il avait ébauché en 1757 (1).

D'autre part, l'expérience prouvait que le public consentait à se laisser émouvoir par le spectacle d'infortunes voisines de la vie réelle, qu'il était tout disposé à s'apitoyer sur des héros bourgeois, pris dans le monde qu'il coudoyait quotidiennement. Que de sujets à renouveler, que de peintures inédites à mettre au jour ! Et si l'on était embarrassé sur la manière de présenter un caractère, de peindre une condition, d'amener un tableau touchant ou une belle prédication morale, l'auteur même du *Père de Famille* n'était-il pas là, toujours disposé à seconder les débutants de ses précieux conseils, à les enhardir, à les pousser au combat, dans un de ces entretiens étincelants et entraînants dont les contemporains nous ont gardé le prestigieux souvenir (2). Aussi les élèves ne manquèrent-ils pas au chef d'école : témoin la quantité de drames, de comédies sérieuses et de tragédies bourgeoises dont l'apparition suivit celle du *Fils Naturel* et du *Père de Famille*; un petit nombre de ces œuvres révolu-

(1) Il n'entre pas dans notre dessein d'exposer l'ensemble du système dramatique de Diderot et d'essayer d'en coordonner les diverses parties. L'opinion de Diderot sur chaque question sera examinée avec celle des autres théoriciens dans les chapitres suivants. Sur sa doctrine, ses contradictions, son unité relative, v. les ouvrages sur Diderot, de Rosenkranz (t. I, pp. 267 et sqq.), de J. Morley (t. I, pp. 326 et sqq.), et surtout de Ducros (IIe partie, ch. III).

(2) Cf. Marmontel, *Mémoires*, livre VII, Ed. de 1818, t. I, pp. 486, 487. Mercier, *De Jean-Jacques Rousseau*, t. II, p. 187, et aussi le récit bien connu de Garat, souvent cité, et recueilli dans les *Révélations indiscrètes du* XVIIIe *siècle* d'Auguis, Paris, 1814.

tionnaires devaient avoir l'honneur d'être interprétées par les comédiens ordinaires du roi, d'autres devaient attendre, pour être représentées, la transformation de la Comédie-Italienne (1), l'ouverture de l'Ambigu, de la Gaîté ou des Associés, ou même la proclamation de la liberté des théâtres (2) ; la majorité d'entre elles étaient destinées à demeurer éternellement ensevelies dans la poussière des bibliothèques, sans qu'on pût accuser les entrepreneurs de spectacles d'aucune injustice à leur égard.

Nous ne prétendons pas énumérer toutes ces productions, parfois bizarres et le plus souvent insipides et illisibles. Parmi celles que mentionne consciencieusement le catalogue Soleinne et que les journaux du temps daignaient à peine signaler à l'indifférence de leurs lecteurs, citons pourtant une tragédie en prose anonyme sur *Marguerite d'Anjou* (1757), dont la seule originalité consiste dans une réforme tout à fait imprévue de la ponctuation (3) et surtout le singulier drame intitulé l'*Humanité ou le Tableau de l'Indigence*, au sujet duquel se pose un curieux problème d'histoire littéraire et qui semble bien, en dernière analyse, et quel qu'en soit l'auteur, n'être pas une imitation, mais une parodie des ouvrages de Diderot (4).

(1) En 1780. Cf. plus loin, ch. II et III.

(2) En 1791. Cf., pp. 241-242.

(3) Cf. Grimm, *Corr. litt.*, III, 402.

(4) V. *Œuvres* de Diderot, t. VII, pp. 5 et 6. Après lecture de cette pièce bizarre, il est bien difficile à un Français ayant quelque peu le sens du ridicule, de ne pas partager l'opinion d'Assézat, malgré l'avis opposé d'Hettner et de Rosenkranz.

II

Avant d'adopter le ton exclusivement pathétique du *Fils Naturel* ou de créer la Tragédie bourgeoise dont Diderot n'avait fourni que l'idée (1), on imita d'abord le *Père de Famille*, plus voisin de la Comédie (2). Les pièces de la Chaussée, que Diderot affectait d'ignorer ou de mépriser (3) n'avaient rien perdu de leur vogue, témoin les fréquentes reprises de *Mélanide*, du *Préjugé à la Mode* et de l'*Ecole des Mères* (4). En continuant d'exploiter ce genre avec quelques modifications de détails, on flattait à la fois la mode et le grand maître de l'Encyclopédie. C'est ainsi que l'auteur de *Julie ou le Triomphe de l'Amitié* (1762) (5), ce même Marin à qui les *Mémoires* de Beaumarchais donnèrent bientôt une si fâcheuse célébrité, se place résolument sous le patronage de Diderot, ce qui n'empêche pas le public de siffler outrageusement le dernier acte de sa pièce où d'interminables tirades morales se déversaient au milieu d'une véritable avalanche de reconnaissances : à l'impression, la critique fut agréablement surprise de découvrir une comédie assez intéressante et, phénomène beaucoup plus rare, un auteur modeste (6).

(1) *Second Entretien. Œuvres*, VII, p. 117.

(2) « Le *Père de Famille*... est entre le genre sérieux du *Fils Naturel* et la comédie. » (*De la Poésie dramatique*, I : Des genres dramatiques, *Œuvres*, VII, p. 308).

(3) V. notamment la lettre du 23 août 1769 à Mlle Voland : « Qu'ils se fassent à ces émotions-là, et qu'ils supportent, après cela, s'ils le peuvent, Destouches et la Chaussée. » (*Œuvres*, t. XIX, p. 314.)

(4) Cf. Lanson, *op. cit.*, IIIe partie, ch. I, et Joannidès, la *Comédie-Française de 1680 à 1900 ; Dictionnaire général des pièces et des auteurs*, années 1760 et sqq.

(5) Préface de *Fédéric ou l'Ile inconnue*.

(6) Cf. Fréron, *Année litt.*, 1762, p. 74 ; *Almanachs des Spectacles*, de 1763 et 1774, et la préface de *Julie*. Voir encore sur Marin : Desnoiresterres, la *Comédie satirique au* XVIIIe *siècle*, pp. 146, et 184 à 186.

C'est une œuvre littéraire d'un tout autre prix que *Dupuis et Desronais* de Collé, représenté l'année suivante; il était assez piquant de voir le joyeux auteur de parades plus que grivoises, qui ne manquait pas une occasion d'exhaler sa bile contre le genre larmoyant, verser à son tour dans la littérature sentimentale et donner, tout en se défendant vigoureusement d'une pareille filiation, un modèle de comédie sérieuse beaucoup plus réussi et même plus conforme, sur certains points, aux théories de Diderot (1) que les pièces de Diderot lui-même. Malgré le succès réel de la jolie pièce de Collé, les Comédiens Français ne semblent pas disposés à ouvrir très largement leurs portes aux œuvres nouvelles du genre sérieux; ils se contentent de reprendre, en 1762, la *Gouvernante* de la Chaussée, qui avait quitté l'affiche depuis plus de dix ans. C'est une piètre contribution à la peinture des conditions que le *Bienfait rendu ou le Négociant* du marquis de Dampierre, où l'esprit philosophique n'est représenté que par de lourdes plaisanteries contre les gens de qualité (1763); la *Mort de Socrate* de Sauvigny (1763) n'est guère qu'une tragédie pleine d'allusions contemporaines, aussi éloignée que l'irrévérencieuse fantaisie de Voltaire, du plan que Diderot avait tracé avec une belle simplicité, dans son *Traité de la Poésie dramatique* (2). Quant à la *Jeune Indienne* de Chamfort (1764), ce n'est qu'une agréable bluette du genre tempéré, dont la donnée ingénieuse, maintes fois reprise depuis, fournissait un cadre commode à la propagande philosophique.

En revanche, l'année suivante vit paraître un chef-d'œuvre, le seul drame de cette époque qui puisse encore, aujourd'hui, affronter la scène. Le *Philosophe sans le savoir* fut d'abord

(1) Cf. Collé, *Journal*, t. II, p. 282. L'intrigue, en particulier, y est beaucoup plus simple que dans le *Fils Naturel* et le *Père de Famille*.

(2) Ch. IV : *D'une sorte de drame philosophique*. VII, p. 314. Cf. Voltaire, *Socrate*, drame en trois actes, en prose (1759).

interdit par la censure; à la suite d'une représentation particulière, les hauts magistrats de la police hésitaient encore; leurs femmes, admises à ce huis-clos dramatique supplièrent d'une façon si touchante que l'autorisation fut donnée moyennant certaines modifications (1). La pièce obtint, le 2 décembre 1765, un très grand succès qui devint, aux soirées suivantes, un véritable triomphe : en un an elle atteignit vingt-quatre représentations, chiffre considérable pour l'époque et demeura en bonne place au répertoire. A vrai dire, la critique n'était pas aussi unanime que le public, et les malignités de Bachaumont (2) nous montrent que certains cercles opposaient une vive résistance à l'entraînement général. Mais quel enthousiasme dans le camp des Encyclopédistes ! Chez Grimm, l'admiration est relativement calme et raisonnée ; mais chez Diderot, c'est un véritable délire, la plume lui tombe des mains, le bonheur le suffoque et une anecdote, souvent répétée, nous le montre se précipitant dans les bras de Sedaine et s'écriant : « Oui, mon ami, si tu n'étais pas si vieux, je te donnerais ma fille (3). »

Comment des doctrines de Diderot avait-il pu sortir deux œuvres de valeur aussi inégale et de caractère aussi différent que le *Fils Naturel* et le *Philosophe sans le savoir* ? Pourquoi, d'une part, cette intrigue tourmentée et invraisemblable, cette psychologie rudimentaire et fausse, ce style boursouflé et déclamatoire ? de l'autre, cette action simple et émouvante, ces caractères empreints d'une profonde vérité humaine et pleins de nuances délicates, ce langage sobre, naturel, tou-

(1) V. *Corresp. litt.* de Grimm, t. VI, novembre et décembre 1765. Hallays-Dabot, *Histoire de la Censure*, ch. IV. Sarcey, *Quarante ans de Théâtre*, t. II.

(2) Bachaumont, *Mémoires secrets*, t. II et III, décembre 1765, 30 janvier, 26 février et 22 avril 1766. Cf. *Corresp. litt.* de Grimm, VI, pp. 439 et sqq.

(3) *Corr. litt.* de Grimm, VI, p. 441.

chant jusque dans ses gaucheries ? C'est ici qu'il faut faire la part du tempérament personnel : Diderot était un philosophe, Sedaine un homme de théâtre qui avait reçu de la nature les dons les plus rares de vision puissante et précise, d'expression directe et vivante. Si les tracasseries des comédiens et les dédains de certains critiques ne l'avaient éloigné de la Comédie-Française, notre répertoire théâtral posséderait peut-être, au lieu de quelques aimables opéras-comiques, plusieurs chefs-d'œuvre d'un genre plus relevé, qui eussent été capables, par leur retentissement et leur influence, d'orienter dans un tout autre sens l'évolution du Drame.

Après cela, comment nous arrêter sur la pastorale niaisement sentimentale (1) que Desfontaines tira d'un conte de Marmontel et fit représenter quelques jours après le *Philosophe sans le savoir* ? Arrivons aussitôt à l'*Eugénie* de Beaumarchais (1767) dont le succès, fort contesté, était loin de faire prévoir le triomphe du *Mariage de Figaro*. Aucun des critiques de l'époque ne soupçonna le génie dramatique de l'auteur et le bon Collé se trouva quelque peu confus de son manque de perspicacité, lorsqu'il relut, treize ans plus tard, la note qu'il avait consacrée aux premières œuvres de Beaumarchais : « C'est moi, disait-il, qui suis une bête de l'avoir jugé sans esprit (2). » Certaines hardiesses peu compatibles avec la décence théâtrale (3), les obscurités et les gaucheries de l'intrigue, l'emphase et la prolixité du style avaient rebuté le spectateur ; la préface-manifeste dont Beaumarchais accompagna la pièce imprimée, ne lui concilia pas davantage les lecteurs ; il ajoutait bien peu de chose aux théories de Diderot, auxquelles il donnait seulement un

(1) La *Bergère des Alpes*, comédie en un acte en vers.
(2) *Journal*, III, p. 124, note.
(3) Bachaumont déclare que les deux derniers actes « ont révolté », t. III, 29 janvier 1767.

peu plus de relief dans l'expression, avec beaucoup moins d'ampleur philosophique dans la pensée ; et l'invention des *entr'actes pantomimes* (1) n'était pas assez géniale pour forcer l'admiration des contemporains.

Le Drame n'en gagnait pas moins du terrain: il commençait à prendre conscience de sa valeur, et à crier tout haut son nom, comme un fils de bonne maison, au lieu de dissimuler son origine comme un enfant de naissance douteuse (2) ; le *Philosophe sans le savoir* s'intitulait encore « comédie », Beaumarchais avait qualifié son *Eugénie* du nom peu compromettant de « pièce (3) » ; Saurin, plus courageux, appela *Béverley* « tragédie bourgeoise » et, pour la première fois, en 1769, nous voyons figurer sur les registres de la Comédie-Française, le nom de « drame » appliqué à *l'Orphelin Anglais* de Longueïl.

III

Jusqu'ici, Diderot, Sedaine et Beaumarchais s'étaient piqués de puiser dans leur propre fonds ou de légitimer leurs emprunts en leur donnant une forme tout originale; l'ouvrage de Saurin était la première adaptation directe et hautement avouée d'un drame étranger et c'était précisément son auteur qui, trois ans plus tôt, raillait, non sans finesse, l'anglomanie

(1) Cf. infra, p. 530. Cf. Fréron, *Année littéraire*, 1767, VIII, p. 287, et Lintilhac, *Beaumarchais et ses Œuvres*, IIe partie, ch. IV et XI, et notamment p. 198.

(2) Cf. le *Bâtard légitimé ou le Triomphe du Comique larmoyant*, Amsterdam 1757.

(3) Elle est ainsi dénommée sur les registres du Théâtre-Français. L'édition imprimée porte le titre de « drame ».

régnante; l'un des personnages de l'*Orpheline léguée* s'écriait:

> J'aime les fossoyeurs qui, dans un cimetière,
> Moralisent gaiement sur des têtes de mort.
> Nous n'avons rien chez nous de si philosophique,
> Nos esprits pour cela ne sont pas assez forts (1).

Ces vers ironiques auraient pu servir d'épigraphe à ce *Béverley*, qui moralise aussi, non sur une tête de mort, mais sur son enfant endormi qu'il est prêt à poignarder. Car ici, nous avons affaire à la Tragédie bourgeoise dans toute son horreur, celle qui devait, non plus attendrir, mais terrifier les spectateurs, et qui, à la vérité, ne faillit point à sa tâche; l'effet fut énorme, et la critique, tout en faisant ses réserves sur la valeur du genre et des moyens employés, ne put que reconnaître le talent de l'auteur et l'impression produite sur le public. Le joyeux Collé en fut littéralement malade : « On n'y est pas attendri, mais oppressé; on n'y pleure pas, on étouffe; on en sort avec le cauchemar; j'en eus, le soir, mal à l'estomac et il y a apparence que je n'y retournerai de ma vie. » Beaucoup d'aimables spectatrices furent d'un tout autre avis : « On a remarqué, écrit Bachaumont, que presque toutes les mêmes femmes qui avaient assisté à la première représentation étaient revenues à la seconde, malgré les frémissements convulsifs qu'elles avaient éprouvés (2). » Elles devaient connaître bien d'autres frissons avec *Gabrielle de Vergy* de Debelloy et toutes les horreurs entassées dans les drames de Baculard d'Arnaud. Ce fécond dramaturge venait de faire

(1) L'*Orpheline léguée*, comédie en 1 acte, en vers libres, représentée en 1765 et reprise sous le titre de l'*Anglomane* en 1772, sc. XII.

(2) *Journal* de Collé, mai-juin 1768, III, p. 195. Cf. *Mémoires secrets*, IV, 11 mai 1768. *Journal de Trévoux*, août 1768. Grimm, *Corr. litt.*, t. VIII, pp. 74 à 83, et 134. *Mercure*, de juin 1768, etc. La pièce anglaise avait été traduite beaucoup plus fidèlement par Diderot, en 1760, et par l'abbé Bruté de Loirelle, en 1762. (Diderot, *Œuvres*, VII, pp. 413 et sqq.)

paraître son *Euphémie*, précédée elle-même du *Comte de Comminge*; mais ces modèles du « genre sombre » et du « genre terrible » devaient, malgré les éloges du *Journal de Trévoux*, attendre de longues années avant de voir le feu de la rampe (1), à Paris du moins.

Le même sort était réservé, pour des raisons toutes différentes, à l'*Honnête Criminel* de Fenouillot de Falbaire ; si l'approbation des gazettes dévotes était assurée aux œuvres d'Arnaud, chez qui le respect et la sympathie pour l'esprit catholique constitue une exception à peu près unique dans l'histoire du Drame, l'appui de la secte philosophique ne devait pas manquer au jeune écrivain qui, rejetant bien loin les voiles hypocrites de la Tragédie, osait mettre directement en scène le protestantisme persécuté. Publié dès 1767, ce malheureux drame dut subir pendant plus de vingt ans les persécutions de la censure : applaudi dans les salons, chaudement, mais vainement recommandé à Garrick par Diderot (2), représenté par les comédiens français chez le duc de Villeroi, enfin joué sur tous les théâtres de la province, sans excepter celui de Versailles, il dut attendre les débuts de la Révolution pour s'offrir ouvertement au public parisien (3).

Mieux eût valu pareille attente pour la *Laurette* de Dudoyer (1768) (4), aux dépens de laquelle le parterre s'égaya sans mesure, et aussi pour l'*Orphelin Anglais* de Lon-

(1) Les *Amants malheureux ou le Comte de Comminge* fut publié en 1765 et représenté en 1790. *Euphémie ou le Triomphe de la Religion* fut imprimé en 1768. Cf. *Journal de Trévoux*, février 1765. Grimm, *Corr. litt.*, t. VI, p. 134, et t. VIII, p. 44.

(2) V. deux lettres curieuses, l'une de Fallaire, l'autre de Diderot à Garrick, dans l'*Amateur d'autographes*, 1863, p. 307, reproduites dans les œuvres de Diderot, XIX, p. 488.

(3) *Corresp. litt.* de Grimm, et *Mémoires secrets, années* 1767, 1768 et 1790. — Hallays-Dabot : *Histoire de la Censure*, ch. IV, cf. supra, pp. 109-110.

(4) V. le compte rendu humoristique de Grimm en octobre 1768, t. VIII, p. 187.

gueil (1769), qui ne fut guère mieux traité ; peut-être le public de 1790 eût-il acclamé les grossières déclamations contre les grands, dont est parsemé ce drame « romanesque et lugubre (1) » ; le sujet était pourtant intéressant et il eût pu donner matière à des analyses curieuses et neuves; mais l'auteur devançait ses contemporains d'un quart de siècle en remplaçant la psychologie par des protestations de civisme.

Les Parisiens de 1770, décidément rebelles aux innovations, n'apprécièrent pas davantage le « drame d'affaires » que leur présentait Beaumarchais, dans les *Deux Amis* ; on n'était pas encore accoutumé à voir toute une intrigue reposer sur une échéance, une lettre de change ou une banqueroute; la question d'argent n'était pas encore devenue un des pivots de l'art théâtral, et l'on ne prévoyait guère les comédies d'Augier ou les pièces amères d'Henry Becque et de M. Mirbeau. Et puis, il y avait dans ce drame trop d'incidents compliqués et invraisemblables, trop de fatras déclamatoire, trop d'inaltérable vertu chez tous les héros. Si indulgent que fût, à cet égard, le goût du public, des femmes surtout (2), cette fois, la dose était trop forte : on eut beau maintenir obstinément la pièce sur l'affiche pendant douze représentations, le public ne se décida guère à aller l'applaudir, comme le prouve l'anecdote suivante : « L'Opéra venait de rentrer au Palais-Royal qu'il avait dû abandonner lors de l'incendie de 1763. Comme Beaumarchais disait à Sophie Arnould : « Sous huit jours, quand tout le monde aura vu la salle, vous n'aurez personne ou bien peu de monde », la spirituelle actrice lui répondit : « Vos Amis nous en enverront (3). »

(1) *Mémoires secrets*, IV, 26 janvier 1769.
(2) Cf. Collé, janvier 1770. III. p. 242.
(3) Grimm, *Corr. litt.*, février 1770, VIII, p. 453. Cf. *Mémoires secrets*, XIX, 10 février 1770.

Il y avait trop d'incidents dans les *Deux Amis*, il n'y en avait pas assez dans la *Veuve* de Collé; ainsi du moins en jugea le parterre parisien qui, plus sévère que celui de Bordeaux (1) fit le plus mauvais accueil à ce gracieux petit acte ; cet insuccès fut à la fois injuste pour le talent de l'auteur et fâcheux pour l'orientation du Drame : en maltraitant ainsi une des rares « comédies sérieuses » où l'on n'avait pas cherché d'autre source d'intérêt qu'une délicate psychologie, le public risquait de détourner les écrivains de ce genre plus sobre et plus relevé et semblait les entraîner à conquérir les applaudissements par des moyens plus grossiers.

Cependant les salons philosophiques portaient aux nues la *Mélanie* de La Harpe, dont l'audace anticléricale empêchait la représentation; le jeune protégé de Voltaire colportait sa pièce de maison en maison et n'avait pas de peine à gagner les suffrages de cette secte encyclopédique pour laquelle il ne devait montrer, quelques années plus tard, que haine et que mépris :

« Je mis beaucoup de complaisance dans les lectures de *Mélanie*, écrit-il dans la *Correspondance littéraire* ; c'était un cas particulier; elle ne pouvait pas être jouée, il était même douteux que je pusse l'imprimer. Je n'en vins à bout qu'avec du crédit, et ce crédit, je n'en fus redevable qu'à l'enthousiasme public qui entraîna l'autorité ; il m'entraîna moi-même, et je n'eus guère la force de me refuser au plaisir que je faisais et à mes propres intérêts. Cependant, comme ces lectures ont des inconvénients et qu'on désoblige tous ceux qu'on est forcé de refuser, je me suis imposé la loi de ne plus lire mes ouvrages que dans mes sociétés, ou chez les personnes qui m'honorent d'une bienveillance particulière (2). »

(1) Collé. Préface de la *Veuve* et *Journal*, t. III, p. 137.
(2) *Corr. litt.*, lettre XVII. *Mélanie*, imprimée en 1770, fut représentée en 1791 seulement.

Pour *Mélanie* comme pour l'*Honnête Criminel*, toute la nouveauté consistait à placer résolument l'action dans le milieu contemporain au lieu de la transporter dans quelque Rome ou dans quelque Amérique où les déclarations de tolérance eussent paru moins compromettantes; le même sujet avait été traité deux ans auparavant par Fontanelle, dans sa *Vestale* (1) et les analogies étaient assez grandes entre le « drame antique » et le « drame moderne » pour que La Harpe ait pu être accusé de plagiat (2). Au milieu de ces discussions de priorité et de probité littéraire, Baculard d'Arnaud n'en continuait pas moins à entasser horreurs sur horreurs dans son *Fayel*, auquel était jointe, une fois encore, la théorie de ce genre nouveau qui, dédaignant Corneille et Racine, prétendait renchérir en fait de terreur sur Crébillon et réunir en soi Eschyle et Shakespeare, l'antre de Cacus et la tour d'Ugolin (3).

Et la pluie des drames tombait toujours, monotone et froide autant qu'inlassable ! Anonymes ou signés de noms inconnus, non représentés ou joués sur on ne sait quels théâtres de société, ils se succédaient en rangs pressés, allant invariablement du cabinet de l'auteur, à la boutique du libraire, et de la boutique du libraire à celle de l'épicier. Rien n'égale en platitude les *Ennemis réconciliés* de Bruté de Loirelle (1766), si ce n'est le *Philosophe soi-disant* de Mlle de Kins-

(1) *Ericie ou la Vestale*, publiée en 1768, représentée en 1789. Cf. La Harpe; préface de la deuxième édition de *Mélanie* ; Etienne et Martainville, *Histoire du Théâtre-Français depuis le commencement de la Révolution jusqu'à la réunion générale*, pp. 24 et sqq.

(2) Il est assez remarquable en effet qu'*Ericie* ait été intitulée drame, comme *Mélanie*. Sur l'accueil fait au drame de La Harpe par le parti philosophique, voir les lettres enthousiastes de Voltaire, notamment 2 mars, 7 mars et 23 avril 1770 et 4 juin 1777. (*Œuvres*, Ed. Moland, t. XLVII, pp. 2, 7 et 55 ; t. L, p. 229.)

(3) Préface de *Fayel* (1770). Voir aussi dans la 3e édition du *Comte de Comminge*, les innombrables Avant-propos et Discours préliminaires qui précèdent la pièce.

chot (1766) ; Grimm mentionne encore, non sans impatience, le *Théâtre de Société*, que publie la même année un « polisson échappé du Collège » nommé d'Olgiband de la Grange ; il gourmande Dorat d'avoir commis dans les *Deux Reines* une mauvaise tragédie en prose et dans une courte nouvelle, *Sylvie et Molhésof* (1770), d'avoir maladroitement pillé le débonnaire Diderot que Maucomble admire si sincèrement et imite avec tant de gaucherie dans les *Amants désespérés*, cauchemar en cinq actes (1768) ; mais quand, au *Bélisaire* d'Ozicourt vient s'ajouter le *Bélisaire* de Moissy, la plume lui tombe des mains et il renonce à engistrer toutes ces productions informes et ces œuvres mort-nées (1). Il ne se départira de son silence que pour celles dont la bizarrerie ou le ridicule fournira une brillante matière à sa verve comique : telle la *Vraie Mère* de Moissy (1771), plaidoyer prudhommesque en faveur de l'allaitement maternel, qui clôt dignement la série inaugurée par les *Jeux de la Petite Thalie* (1769) et l'*Ecole dramatique de l'Homme* (1770) où l'auteur répand à grands flots une morale de qualité douteuse, et, dans des dialogues dont la lecture ménage plus d'une surprise, imite Rousseau à la façon de Restif et de Mercier (2).

IV

L'année 1771 fut fatale au Drame. Elle débuta par l'échec lamentable du *Fabricant de Londres*, grossier et indigeste mélodrame de Falbaire (3). Le parterre fut tout à fait insensible au réalisme horrifique qui s'y étalait; ni les jeux inno-

(1) Grimm, VII, pp. 93, 186 ; VIII, pp. 273, 391.
(2) Grimm, IX, pp. 272, 296. Cf. notre étude sur la *Vraie Mère*, dans les *Mélanges de philologie offerts à Ferdinand Brunot*, Paris, 1904,
(3) Représenté le 12 janvier. Le *Fils Naturel* fut joué le 26 septembre.

cents des petits Vilson, âgés de cinq et sept ans, ni le suicide de leur père ne réussirent à l'attendrir et il trouva, comme Grimm, que de pareilles pièces sont « autant de sujets à procès-verbal en présence de Monsieur le lieutenant-criminel et de son greffier (1) ».

Bien autrement considérable par sa portée et ses conséquences fut la chute du *Fils Naturel*. Après la triomphante reprise du *Père de Famille* (2), un nouveau succès du maître pouvait établir sur les bases les plus solides la nouvelle religion dramatique (3). Hélas ! au lieu d'une brillante victoire, la soirée du 26 septembre 1771 fut un irréparable désastre. La pièce, soutenue par Molé, attaquée par Préville, avait mis la discorde dans le « tripot comique » et la plupart des acteurs étaient disposés à fort mal jouer leur rôle. Une interprétation exceptionnelle eût pu seule sauver les singularités, les longueurs et les déclamations qui viennent embarrasser une intrigue boiteuse et pénible. Cet élément de succès faisant défaut, le public ne pouvait que se montrer hostile, ou du moins, froidement réservé. Les amis de l'auteur furent réduits à déplorer le mauvais goût des spectateurs (4). Rien n'égale la joie cruelle qu'éprouve Collé à piétiner sur ce cadavre, horriblement mutilé déjà par les comédiens ordinaires du Roi (5). On annonça une seconde représentation, avec des coupures, qui n'eut jamais lieu, et c'est ainsi que se termina

(1) *Corresp. litt.*, t. IX, p. 233.

(2) *Mém. secrets*, IV, 10 août et 17 décembre 1769. Cf. *Corr. litt.* de Grimm, t. X, p. 378.

(3) L'expression est de Grimm : « Les nouvelles religions ne s'établissent pas sans tumulte. » (*Corresp. litt.*, novembre 1771, t. IX, p. 381.)

(4) Grimm, *ibid.*

(5) *Journal*, III, p. 325. Cf. Diderot, *Œuvres*, VII, p. 8. La note consacrée par les *Mém. secrets* (t. V, 30 septembre 1771), à cette première sensationnelle n'est pas moins dure ni moins méprisante. Le *Mercure* (octobre 1771, t. II, p. 165) se contente de signaler brièvement la chute de la pièce.

la brève carrière dramatique de celui qui prétendait, moins de quinze ans auparavant, fonder un nouveau théâtre sur les ruines de nos chefs-d'œuvre classiques.

La question est encore pendante de savoir si Diderot manquait vraiment de toute aptitude pour la littérature théâtrale ou si ses erreurs dramatiques ne sont dues qu'à l'application exagérée d'une poétique des plus discutables. Etait-il, comme l'a dit l'abbé Arnaud, fatalement amené à transformer tous ses personnages en lui-même, au lieu de se transformer en eux (1) ? Il faudrait alors expliquer comment ses contes nous représentent tant de figures vivantes et vraies, hardiment campées et vigoureusement peintes et comment il a suffi de découper en actes et en scènes l'aventure de Mme de la Pommeraye et du marquis des Arcis (2) pour en faire un drame incomparablement supérieur au *Père de Famille* et au *Fils Naturel*. Quoi qu'il en soit, avec ses qualités et ses défauts, Diderot était unanimement considéré comme le champion du Drame qu'il défendait et couvrait de sa personnalité débordante. Depuis 1757, on discutait pour ou contre la poétique du *Fils Naturel*, et voilà qu'à la représentation, le *Fils Naturel* tombait lamentablement. Dans les treize ans qui lui restaient à vivre, Diderot eût pu essayer de réparer cette défaite, par une nouvelle victoire (3). Il ne semble en avoir eu ni le temps, ni peut-être le goût.

(1) Cette appréciation souvent citée de l'abbé Arnaud était aussi celle de La Harpe : « Ce genre d'ouvrage, dit-il en parlant du Drame, demande un homme qui sache se transformer en toutes sortes de personnages ; Diderot est le contraire ; il transforme tous les personnages en lui-même, tous ont son esprit et son style. » (*Corr. litt.*, lettre V.) Caro l'a reprise, et, l'appliquant aux deux drames de Diderot, en a donné une ingénieuse démonstration (La *Fin du* XVIIIe *siècle*, t. I, pp. 299 à 301.)

(2) *Mme de La Pommeraye*, comédie en 3 tableaux, d'après Diderot, par M. P. Degouy (Odéon, 1901). Cf. *Jacques le Fataliste*, *Œuvres*, t. VI.

(3) Parmi les essais dramatiques que l'on a retrouvés dans les papiers de Diderot, et qui figurent au t. VIII de l'éd. Assézat, les uns

En de telles circonstances, l'influence de ses théories se trouvait gravement compromise. Assurément, le Drame répondait trop bien à l'état d'esprit du public bourgeois pour que les comédiens l'abandonnassent, et l'examen du Répertoire du Théâtre-Français, à la date de 1771, nous montre qu'ils s'en gardent bien ; on vient de faire du *Père de Famille* une brillante reprise où l'on comptait « autant de mouchoirs que de spectateurs (1) ». On continue à donner régulièrement *Eugénie*, *Dupuis et Desronais*, l'*Orphelin Anglais*, *Béverley*, le *Philosophe sans le savoir* ; les pièces de la Chaussée n'ont jamais été plus courues, son nom paraît sur l'affiche vingt et une fois en 1770 et dix-sept fois en 1771, avec cinq comédies, tandis qu'en 1754, l'année de sa mort, on jouait en tout et pour tout, une fois *Mélanide* et deux fois la *Fausse Antipathie* ; l'*Enfant prodigue*, l'*Ecossaise* et *Nanine* sont plus souvent joués que *Zaïre*, *Mérope* et *Sémiramis* ; il n'est pas jusqu'au *Sidney* de Gresset, que la mode régnante n'ait fait bénéficier d'une courte apparition. Mais l'échec du chef d'école aura ce double résultat, de refroidir l'enthousiasme du Théâtre-Français pour les drames inédits et de faire perdre au genre nouveau un peu de la tenue littéraire qu'il avait conservée jusqu'ici, en dirigeant les auteurs rebutés vers des tréteaux inférieurs où le succès s'achètera par des moyens moins relevés.

ont été composés pour des théâtres de société (*Est-il bon, est-il méchant?* et ses divers remaniements) ; les sujets de plusieurs autres (le *Shérif*, les *Pères malheureux*), ont été traités concurremment par Dorat et Marmontel sans que Diderot ait paru beaucoup tenir à ses droits de priorité littéraire ; d'autres ne sont pas datés. (Cf. Rosenkranz, t. I, pp. 338 à 348, et Caro, I, pp. 290 à 294.)

(1) *Mém. secrets*, IV, 10 août 1769. Cf. 17 décembre 1769 : à l'une des représentations, une spectatrice tombe en convulsions, tant elle est émue par la scène où Saint-Albin défend sa maîtresse, l'épée à la main, et lorsqu'on annonce la reprise d'*Hamlet*, le parterre s'écrie : « Point d'*Hamlet*, le *Père de Famille*. »

Phototypie Baise & Goutagny. — Lyon

SCÈNES DE DRAMES
ET D'OPÉRAS-COMIQUES
jouées au Théâtre Italien.

Le Déserteur (Mercier).
La Chercheuse d'Esprit (Favart).
Sylvain (Marmontel).
Le Tonnelier (Audinot).

(Les CONTEMPORAINES *de R. de la Bretonne, t. XLI, 1785).*

V

A la morgue des comédiens français s'oppose en effet l'intelligente initiative du Théâtre-Italien. Plus d'un auteur, hautainement éconduit par les premiers, était tout heureux de porter à la troupe rivale sa pièce dédaignée. Sans doute l'interprétation des comédies écrites en langue française n'était pas des plus brillantes à la Comédie-Italienne. Depuis sa réunion avec l'Opéra-Comique, en 1762, la troupe de l'Hôtel de Bourgogne avait réservé tous ses soins, d'une part au genre nouveau qu'elle s'était annexé, de l'autre aux comédies italiennes que Goldoni lui fournissait avec une si abondante facilité; les pièces françaises non mêlées de chants, prises ainsi entre deux feux, se trouvaient fort sacrifiées; les acteurs et le public les délaissèrent si bien qu'en 1769, sur la demande même de la majorité de la troupe et malgré les protestations des intéressés, il fut décidé que le glorieux répertoire de Marivaux, Delisle, Saint-Foix, etc., passerait au Théâtre-Français et que « les histrions sans noblesse et sans décence » qui l'estropiaient rue Mauconseil seraient mis à la retraite (1). Il semble donc, à première vue, que les circonstances étaient loin de favoriser l'introduction du Drame sur la scène italienne. Aussi n'y entra-t-il que sous un déguisement et comme en contrebande. Dès 1765, on voit appa-

(1) *Mémoires secrets*, IV, 16 février 1769, et *Almanach des Spectacles*, 1769, Cf. les pièces d'archives publiées par M. Campardon : Les *Comédiens du Roi de la troupe Italienne*, Paris, 1880, pp. 270 sqq. La date de 1773, donnée par M. Bernardin (la *Comédie Italienne en France*, p. 209), est manifestement inexacte, puisque, dès 1772, les comédiens italiens demandaient le retour aux pièces françaises (*Archives nationales*, OI, 847, cité par Campardon). Les comédiens français ne profitèrent pas, du reste, de l'occasion qui leur était ainsi offerte d'augmenter leur répertoire.

raître un nouveau genre de pièces, empruntant à l'opéra-comique ses irrésistibles ariettes, au Drame, sa sensibilité et ses situations pathétiques ; telles sont l'*Ecole de la Jeunesse* d'Anseaume (1765), *Tom Jones* de Poinsinet (1765), la *Bergère des Alpes* (1766),*Lucile* (1769) (1) et *Sylvain* (1770) de Marmontel (2) ; il n'est pas jusqu'au joyeux Favart qui, sur ses vieux jours, ne s'avise de prêcher dans les *Moissonneurs* (1768) et d'émouvoir dans l'*Amitié à l'Epreuve* (1771) (3). Ces ouvrages, soutenus par le talent de compositeurs tels que Duni, Philidor ou Grétry, satisfaisaient à la fois le goût du public pour la musique et son désir d'être doucement attendri par une intrigue touchante du genre larmoyant. Si faibles qu'elles soient — et elles ne le sont pas à demi — ces pièces d'un nouveau genre méritent quelque attention : leur seule énumération suffit à montrer par quels moyens imprévus arrive à se réaliser une idée qui est vraiment « dans l'air ». A cette date de 1765, le public a soif du Drame : il lui faut du Drame à tout prix ; il en aura, sous une forme ou sous une autre. La routine des acteurs, les susceptibilités d'un parterre que des habitudes invétérées font bouder contre ses goûts intimes, quelques animosités personnelles, quelques échecs

(1) « Cette pièce, dit Bachaumont, — en parlant de *Lucile*, — a produit à ce théâtre le rare spectacle d'un auditoire fondant en larmes. » (T. IV, 5 janvier 1769.)

(2) On peut compléter cette liste pour la période qui nous occupe en y ajoutant les opéras-comiques suivants, qui, par la part plus ou moins grande que leurs auteurs ont fait à l'élément dramatique et touchant, méritent d'être rattachés au genre nouveau : Desboulmiers, *Toinon et Toinette*, 1767 ; *Sophie ou le Mariage caché*, opéra-comique anonyme attribué à tort, semble-t-il, à Mme Riccoboni, 1768 ; de Cailly, *Don Alvar et Mencia ou le Captif de Retour* (1770); d'Azémar, les *Deux Miliciens ou l'Orpheline villageoise* (1771) ; Anseaume, la *Coquette de Village ou le Baiser pris et rendu* (1771). Aucun n'obtint du reste le moindre succès.

(3) Dès 1762 on avait pleuré à *Annette et Lubin* (Favart, *Corresp.*, t. I, p. 243) ; Desboulmiers, *Histoire du Théâtre-Italien*, t. VI, p. 467 ; Font, *Essai sur Favart*, pp. 277 et sqq.

retentissants paraissent devoir fermer à demi les portes de notre première scène au nouveau venu. Qu'importe ! il se produira ailleurs, sous un autre costume. Et les premièrs « drames à ariettes » ou « opéras-comiques larmoyants » se trouvent — coïncidence frappante — traiter les mêmes sujets que certains drames proprement dits, authentiques et sans mélange. Poinsinet met en pièce — ou mieux encore, en pièces — le *Tom Jones* de Fielding, qui fournira, quinze ans après, à Desforges, la matière de son meilleur drame. Marmontel, avant d'affadir dans son *Huron* (1768), un des plus amusants contes de Voltaire, aggrave de couplets son ennuyeuse *Bergère des Alpes*, que Desfontaines avait, sans succès, arrangée pour le Théâtre-Français ; quant à l'*Ecole de la Jeunesse*, c'est assurément la plus étrange matière à mettre en opéra-comique. De quels flonflons égayer les sombres aventures du *Barnwell* de Lillo, dont Mercier va bientôt tirer une de ses productions les plus sinistres ? Mais, semblable à ces Parisiens blasés qui se pressent aujourd'hui pour applaudir sur certaines scènes minuscules des spectacles coupés où les gauloiseries les moins gazées, alternent avec des scènes d'hospice, de bagne ou de coupe-gorge, le public de 1765 qui goûtait également *Béverley* et les parades de Collé, éprouva un plaisir inédit à voir réunis sur un théâtre de second ordre, les éléments si disparates qui flattaient son caprice du moment.

Mieux que personne, mieux, à coup sûr, que Nougaret qui, dès 1769, formulait gravement en deux copieux volumes la poétique du genre nouveau (1), Sedaine sut préparer et doser ce mélange savant; son instinct si fin du dialogue et sa parfaite entente de la scène eurent vite fait oublier les bar-

(1) Nougaret, *De l'Art du Théâtre en général*. Cf. Maurice Albert, les *Théâtres de la Foire*, ch. IX.

bouilleurs qui l'avaient précédé. Jusqu'en 1769, il était resté hésitant entre la Comédie-Française et l'Opéra-Comique ; un peu d'habileté eût suffi à le faire pencher pour la première. Sans doute les triomphes de ses comédies à ariettes comme le *Diable à quatre* (1756), ou le *Roi et le Fermier* (1762) n'étaient pas à dédaigner; il avait dû être très flatté de faire tous les frais du spectacle d'ouverture, lors de la réunion de l'Opéra-Comique à la Comédie-Italienne (1). Mais la réussite du *Philosophe sans le savoir* (1765) et de la *Gageure imprévue* (1768) avait une portée beaucoup plus considérable pour sa renommée littéraire: aux yeux du public délicat, seuls comptaient les succès obtenus sur la première scène française, et les lauriers moissonnés ailleurs étaient de bien peu de prix. Malheureusement les acteurs du Théâtre-Français, loin de rien faire pour retenir l'auteur de tant de pièces applaudies se l'aliénèrent par leur vanité insupportable et leurs dédains injustifiés. Nous possédons à ce sujet le témoignage de Grimm : « Il faut respecter les corps, écrit-il, en janvier 1769, mais je sens que le corps de Messieurs les comédiens français me donne de l'humeur. Ils osent présenter au public les vilenies et les platitudes de M. Rochon et de M. Cailhava, et ils viennent de refuser à la lecture une petite pièce de M. Sedaine, pleine de gaieté et de force comique, et qui a été jouée avec le plus grand succès sur plusieurs théâtres particuliers, et entre autres sur celui de M. le prince de Condé, à Chantilly. Ils devraient être à genoux devant l'auteur du *Philosophe sans le savoir* et ils ne négligent rien pour le dégoûter d'eux et de leur tripot (2). »

(1) Le 3 février 1762, on donna *On ne s'avise jamais de tout*, et *Blaise le Savetier*.

(2) *Corresp.* de Grimm, VIII, p. 231. Il nous a été impossible de découvrir quelle était cette « petite pièce pleine de gaîté » aux Archives de la Comédie-Française ; les registres mentionnant les lectures de pièces et les délibérations présentent une lacune de 1761 à 1775.

Il n'y a donc pas lieu de s'étonner que Sedaine ait réservé les trésors de sa verve abondante et facile à des artistes moins orgueilleux et plus accueillants. Ainsi devaient faire plus tard Mercier, et d'autres encore. Mais ici, la perte éprouvée par la Comédie-Française eut une importance toute particulière : de tous les dramaturges de l'époque, Sedaine presque seul, fut un véritable « homme de théâtre » : sans aller jusqu'à le comparer à Shakespeare, comme plusieurs contemporains (1), il faut lui reconnaître un instinct scénique, un tact, une précision et une finesse de touche qui font défaut à Diderot et à tant d'autres, et qu'il doit peut-être précisément à son ignorance de « tout ce faux et pitoyable attirail (2) » dont s'encombraient des écrivains plus cultivés. On sent, en le lisant, qu'il a vraiment vu, tandis qu'il écrivait, ses personnages parler, agir, évoluer sur le théâtre, qu'il a écrit pour les planches et non pour le papier; et cette impression est rarissime au XVIIIe siècle. Sa connaissance pratique des ressources de la scène n'était pas inférieure à l'autorité que s'était acquise Diderot comme théoricien; or, tandis que l'un voyait tomber ce qu'il avait considéré comme son chef-d'œuvre, l'autre quittait, humilié et dégoûté, la Comédie-Française et allait porter ailleurs les fruits de son talent sincère et ingénu. Grave changement dans l'évolution du Drame ! Ce qu'allait perdre le genre sérieux de Diderot, très littéraire, soigneusement écrit pour des spectateurs éclairés, l'Opéra-comique larmoyant allait le gagner : nouveau et puissant motif pour le Drame, de s'abaisser jusqu'au public, au lieu de l'élever à lui.

L'ouvrage le plus caractéristique dans ce genre fut

(1) Grimm, *Corr. litt.*, t. VIII, p. 316 ; t. XI, p. 216. La Harpe, *Corresp. litt.*, lettre 246. Diderot, *Paradoxe sur le Comédien*, éd. Dupuy, p. 122.
(2) Grimm, *Corr. litt.*, t. VI, p. 443.

le *Déserteur* (1769) qui, tombé à la première représentation, bien vite relevé aux suivantes, vilipendé par les connaisseurs, acclamé par le bon public (1), reste le premier modèle de ces opéras moitié sérieux, moitié plaisants, où les protagonistes sont exposés aux dangers les plus terribles, tandis que les lazzis de quelques personnages comiques viennent distraire le spectateur de ces péripéties angoissantes, dont l'heureuse issue n'est d'ailleurs jamais douteuse : il est le patron sur lequel Scribe, après Marsollier, Hoffmann et bien d'autres, tailla tant d'exemplaires applaudis du genre « éminemment français ».

VI

On ne sera pas surpris de voir, pendant la même période, la Tragédie et la Comédie suivre l'évolution déjà commencée avec Voltaire et la Chaussée, et, poussées par l'obscur instinct du public, tendre à se rapprocher de plus en plus du Drame. Les tragédies suivant l'antique formule tombent les unes après les autres devant l'indifférence narquoise du parterre et M. de La Harpe, auteur tragique, ne récolte guère que les éloges d'un seul journaliste, M. de La Harpe, rédacteur au *Mercure*; en revanche, tout ce qui présente une apparence de nouveauté, tout ce qui semble sortir de l'ornière est accueilli avec sympathie ; *Olympie* de Voltaire réussit (1764) à cause de la pompe du spectacle; la couleur locale et les mœurs chevaleresques font aller aux nues *Tancrède* (1760); et vengent *Adélaïde du Guesclin* (reprise en 1765) de son ancien échec ; le jour où Debelloy, acteur du troisième

(1) *Mémoires secrets*, t. IV, 6 mars et 16 avril 1769. *Corr. litt. de* Grimm, VIII, pp. 314 à 321.

ordre et écrivain du dernier a l'idée de flatter, dans une tragédie émouvante et mal bâtie, éloquente et incorrecte, la double aspiration du public vers une réforme dramatique et un relèvement de l'esprit national, alors c'est l'enthousiasme, l'admiration aveugle, le triomphe complet, exagéré, insensé : le *Siège de Calais* (1765) est le chef-d'œuvre des temps modernes, ceux qui en jugent autrement sont de mauvais Français et la critique doit rester muette devant cette apothéose de la Patrie et du Tiers-Etat (1). Le jour où l'on trouvera l'alexandrin classique bien solennel pour de simples bourgeois et les unités bien gênantes pour un tableau historique, on s'apercevra que la Tragédie, tout doucement et sans secousse, beaucoup plus sûrement que les soporifiques essais du président Hénault a préparé la voie au Drame national.

De son côté, la Comédie se garde d'abandonner la tradition établie par le *Méchant* et *Mélanide* ; à côté de drames proprement dits fleurissent les comédies sérieuses, moitié souriantes, moitié touchantes, admettant les émotions douces et le rire tempéré, si voisines du genre de Diderot que la limite est souvent malaisée à établir. Nous en avons fait rentrer quelques-unes dans la liste des drames, tant elles y ressemblent (2) ; d'autres n'en diffèrent que par des nuances bien ténues : telles la *Suivante généreuse* de Sablier (1759), l'*Ecueil du Sage* de Voltaire (1762), « pièce à deux cou-

(1) Sur Debelloy et le *Siège de Calais*, la note admirative est donnée par la plupart des critiques contemporains, et entre autres par Collé (*Journal*, III, pp. 17, 314, 356 à 358). La résistance du parti philosophique est nettement exprimée dans la *Correspondance* de Grimm (VI, février, mars et avril 1765), qui contient toutes sortes de détails curieux sur l'auteur et la pièce. Il est à noter aussi que, dans les *Scythes* (1767), Voltaire, comme Debelloy, met au premier plan d'une tragédie des personnages de condition inférieure ; les subtilités de sa préface montrent combien il est embarrassé de prouver que sa pièce reste conforme à la poétique classique.

(2) Par exemple, *Dupuis et Desronais*, le *Bienfait rendu*, la *Bergère des Alpes*, etc.

leurs (1) », qui commence en bouffonnerie et finit en sermon, Palissot lui-même a beau se poser en continuateur de Molière, le ton d'âpre satire qui domine dans les *Philosophes* annonce bien plus la cruelle et mélodramatique silhouette de Wasp qu'il ne rappelle les joyeuses caricatures de Vadius et Trissotin. Cette saine et vigoureuse gaieté n'est plus dans le diapason du jour: sensibilité débordante et soif de réformation sociale, brumes anglaises obscurcies encore par les fumeuses théories de Diderot, autant d'ennemis ligués contre le rire déboutonné et la joyeuseté rabelaisienne; une tirade de l'*Amour Médecin* contient en germe tout le sujet de *Dupuis et Desronais* où il n'y a pas le mot pour rire ; et une situation du *Malade Imaginaire*, que Molière avait su rendre joyeuse, fournit à Rochon de Chabannes les deux actes macabres et monotones de son *Deuil anglais* (2). Grimm, qui constate et déplore « cette révolution ou plutôt ce dépérissement du goût et des mœurs », ajoute fort justement : « Bientôt, il ne sera plus permis d'être bon comique que sur les théâtres de la foire », et il se plait à imaginer le piteux accueil que recevrait Molière s'il venait à ressusciter, apportant à une génération qui a perdu le goût du rire, des œuvres où il s'épanouit si largement (3).

Ainsi, de toutes parts, et par tous les moyens, le Drame se fait jour ; sur lui se modèlent peu à peu, bien timidement encore et bien lentement, la Tragédie et la Comédie traditionnelles; non content de chasser de son domaine la vieille gaîté gauloise, il vient assombrir jusqu'à l'Opéra-comique, en attendant qu'il fasse larmoyer Arlequin. Pour ou contre lui on

(1) *Corr. litt.* de Grimm, VII, p. 39.
(2) Théâtre-Italien, 1757.
(3) Grimm, *Corr. litt.*, VII, p. 43 ; X, p. 187.

a dépensé beaucoup d'ardeur et quelquefois de talent ; un des plus grands philosophes du siècle a légitimé l'existence du nouveau venu, en une poétique que ses adversaires mêmes sont obligés de déclarer pleine « d'idées ingénieuses et de traits d'éloquence (1) » ; si les modèles qu'il en a donnés ne tiennent pas tout ce que promettaient les théories, encore faut-il considérer que le public d'alors les jugeait plus favorablement que nous et supportait plus patiemment leur sensibilité déclamatoire et leur pompeuse phraséologie. Enfin, au milieu du fatras illisible que produisent avec une fâcheuse abondance des disciples aussi maladroits qu'enthousiastes, émerge un ouvrage achevé où se mêlent une grâce naïve et une force contenue, une sensibilité discrète et une éclatante maîtrise de la scène ; avec son *Philosophe*, le maître maçon Michel Sedaine donne à tous les écrivains de profession qui se gardent bien de l'imiter, un modèle de ce que devrait être le Drame et, malgré les railleries des beaux esprits, fait un chef-d'œuvre sans le savoir.

(1) La Harpe, dans le *Mercure* (1771). *Œuvres*, éd. de 1821, t. XIV, p. 167.

CHAPITRE II

Deuxième période : De la représentation du « Fils Naturel » à la transformation de la Comédie-Italienne (1771-1780).

I. — Période d'incertitude et de tâtonnements. — La Comédie-Française : tentatives en sens divers ; les tragédies de Ducis ; les *Amants Généreux* de Rochon ; la *Partie de Chasse de Henri IV* de Collé ; *Pygmalion* de Rousseau. — Peu de drames nouveaux ; les anciens se maintiennent au répertoire. — La Comédie-Italienne ; succès persistant de l'Opéra comique dramatique et touchant.

II. — Les théâtres du Boulevard et les théâtres de province offrent un nouvel asile au Drame. — Sébastien Mercier. — Les théâtres de société. — Le Drame et l'Académie française. — L'opinion moyenne de la critique et du public devient favorable au genre nouveau.

I

La période de 1771 à 1780 marque une sorte d'arrêt dans l'histoire du Drame. Il y a comme une hésitation chez les écrivains, les acteurs et le public. On dirait que les uns et les autres ont été désorientés par la retraite du chef d'école, après l'échec de sa dernière œuvre. La Comédie-Française va se montrer singulièrement circonspecte dans l'examen des ouvrages nouveaux, accueillant rarement les imitations de Diderot ou de Saurin, oscillant entre les types dramatiques

traditionnels et certains essais originaux qui s'écartent notablement de la voie ouverte à l'époque précédente; de son côté la Comédie-Italienne, qui s'est condamnée elle-même à la musique obligatoire, va continuer à enguirlander d'ariettes des intrigues niaisement touchantes et le Drame pur, ainsi exilé des tréteaux augustes, trouvera un asile sur les théâtres de province et chez des amateurs zélés, tandis que s'ouvrent, l'une après l'autre, les petites scènes des Boulevards, qui pourront bientôt lui offrir une décente hospitalité. Rien d'assuré, rien d'éclatant ni de décisif dans tout cela : des incertitudes, des espérances, d'obscurs débuts, époque terne et vide en apparence, mais où germe obscurément la moisson future des mélodrames, qui commencera de s'épanouir dès 1780.

Le Théâtre-Français semble, après la chute du *Fils Naturel*, beaucoup moins soucieux de produire des pièces du même genre que de suivre la voie si brillamment ouverte en 1769 par l'*Hamlet* de Ducis. Emprunter un simple canevas à Shakespeare, pour y broder les dessins les plus classiques, retailler à l'antique le gigantesque pourpoint du grand Will, flatter l'anglomanie régnante sans heurter les routines traditionnelles, c'était, en cette époque de demi-mesures et d'aspirations mal définies, courir presque certainement au succès. Aussi avait-on applaudi à tout rompre un *Hamlet* édulcoré et clarifié, à qui le jeu fougueux de Molé pouvait seul prêter un semblant de vigueur. Trois ans plus tard (1772), on vit sans déplaisir un Roméo philosophe, une Juliette gémissante, un Montaigu mâtiné d'Ugolin, qui remplaçaient les actions par des récits, la passion par des sentences et le lyrisme par des platitudes. Ducis pouvait bien, en toute conscience, trembler devant ses propres audaces, puisque la critique s'en scandalisait, puisque Voltaire allait user ses dernières forces à poursuivre « Gilles Shakespeare » devant le

tribunal de l'Académie (1), puisque La Harpe s'écriait dans un accès de dépit : « Il est trop heureux que cet homme n'ait pas le sens commun, il nous écraserait tous (2). » A vrai dire de pareilles adaptations allaient droit à l'encontre des intentions de Diderot, qui les traitait du reste avec un parfait dédain (3) : était-ce engager le public sur la route des grandes et libres réformes, que de lui donner une tragédie languissante pour un drame shakespearien et quelques timides innovations de détail pour une révolution dramatique ?

Mais la réussite matérielle était indéniable; elle allait décider Ducis à persévérer, et les comédiens à recevoir avec empressement ses tragédies suivantes, qui reflètent d'un peu moins loin le grand génie dont leur candide auteur se croyait de bonne foi le fils adoptif. De tels succès laissaient naturellement dans l'ombre des pièces médiocres comme *Alcidonis ou la Journée lacédémonienne* de Lonvay de la Saussaye (1773), ou *le Vindicatif* de Dudoyer (1774). La première, empruntée à un épisode médiocrement intéressant des *Contes Moraux* de Marmontel, s'agrémentait en vain d'une pompeuse mise en scène, de défilés militaires et de danses spartiates : elle n'obtint un moment de notoriété que pour avoir mis le feu aux poudres dans la lutte entre auteurs et comédiens (4). Quant au *Vindicatif*, drame noir à la manière anglaise, s'il fut, grâce au jeu de Molé, plus humainement traité par le public, la faiblesse de son intrigue et le vide de sa psychologie n'échappèrent pas à la critique (5).

(1) Séance du 25 août 1776. Cf. Jusserand, *Shakespeare en France*, pp. 285 et sqq.

(2) *Corr. litt.* de Grimm, XI, p. 386.

(3) « Je m'accommoderai encore mieux du monstre de Shakespeare que de l'épouvantail de M. Ducis. » (*Œuvres*, t. VIII, p. 476.)

(4) *Mémoire et Consultation pour M. Lonvay de la Saussaye*, Paris, 1775. Cf. supra, p. 118.

(5) *Corr. litt.* de Grimm, X, p. 451. *Mémoires secrets*, XXVII, 3 et 7 juillet 1774.

La même année réserva, il est vrai, un sort beaucoup plus heureux à des ouvrages qui, sans mériter proprement le nom de drames, n'appartiennent pourtant pas au genre de la comédie classique et témoignent de l'obscur besoin que l'on éprouvait alors de renouveler la poétique théâtrale et de rompre avec les vieilles conventions : à un mois de distance, furent représentés avec le succès le plus décidé les *Amants généreux* de Rochon de Chabannes et la *Partie de Chasse de Henri IV* de Collé.

En adaptant adroitement la *Minna de Barnhelm* de Lessing, Rochon installait la littérature allemande sur notre première scène, comme Saurin l'avait fait pour l'Angleterre, avec *Béverley* (1). Certes, la pièce avait été prudemment élaguée et modifiée, de manière à n'effaroucher ni le goût, ni le patriotisme français; mais, telle quelle, elle donnait l'idée d'une forme d'art quelque peu libérée des traditions classiques, et surtout elle ouvrait la porte aux nombreuses imitations qui vont se multiplier, surtout après la publication des traductions de Friedel, et vulgariser chez nous des œuvres allemandes de valeur fort inégale (2).

Dès 1762, les *Mémoires Secrets* avaient mentionné avec éloges la représentation chez Mlle Doligny d'une comédie de Collé, imitée de l'anglais et intitulée le *Roi et le Meunier* (3). Le titre devient ensuite : la *Partie de Chasse de Henri IV*; on en annonce la publication et même la prochaine mise à la scène. Mais la censure veille : elle oppose d'abord son veto, puis hésite, tergiverse ; de nombreuses représentations particulières obtiennent un brillant succès, qui aug-

(1) Marmontel avait fait représenter, en 1770, *Sylvain*, imité de Gessner ; mais c'était un opéra-comique, joué au Théâtre-Italien.

(2) Cf. supra, pp. 62-70.

(3) La composition en remontait en réalité à deux ans déjà. (Collé, *Journal*, II, pp. 247-256.)

mente, chez l'auteur, le désir de voir jouer publiquement son œuvre, chez l'autorité, la crainte de la voir trop applaudir. Enfin, grâce à la détente produite par l'avènement de Louis XVI, l'autorisation est donnée, et la pièce, après avoir attendu près de quinze ans, va aux nues (1). Dieu sait pourtant si règles et conventions y étaient effrontément violées ! Deux intrigues parallèles reliées par un fil des plus ténus ; aucune unité de ton ni de lieu, l'unité de temps à peine observée ; nul respect de la majesté royale ; Henri IV trinquant avec des paysans et entonnant des refrains d'opéra-comique, après avoir tenu de graves conversations politiques textuellement extraites des *Mémoires de Sully*; mais dans tout cela, de l'animation, de la vie, un mélange de gaîté grivoise et de sensibilité voilée, qui fait de cette imitation d'une comédie anglaise quelque chose de tout à fait pimpant et français, encore agréable et frais après un siècle et demi. Aussi, n'est-il pas étonnant que les contemporains en aient fait une de leurs œuvres préférées : entre 1781 et 1790, la *Partie de Chasse* est, après le triomphant *Mariage de Figaro*, la pièce la plus souvent représentée à la Comédie-Française (2).

Autre innovation avec *Pygmalion*, scène lyrique de J.-J. Rousseau (1775). Cette fois, l'idée paraît si bizarre, que la critique orthodoxe se fâche : La Harpe, qui tenait à la distinction des genres et ne pouvait admettre le mélange inouï de la musique et de la déclamation, s'écrie indigné : « Cette invention de mauvais goût, et le miracle nécessaire pour finir la pièce, et l'amour d'un artiste pour un marbre, tout cet ensemble est un composé monstrueux, digne d'un siècle où

(1) Collé, *Journal*, t. II, et III, *passim*. *Mémoires secrets*, t. I à VII, *passim*, du 11 juillet 1762 au 17 novembre 1774.

(2) Cf. Joannidès, la *Comédie-Française*, p. XX, et Tableau chronologique, 1781-90. Durant cette période, le *Mariage de Figaro* est joué 111 fois ; la *Partie de Chasse* vient ensuite, avec l'*Ecole des Maris* (103 représentations).

l'on se tourmente pour mettre le nouveau à la place du bon, digne d'un écrivain qui, malgré son mérite réel et son éloquence, a toujours cherché en tout genre plutôt ce qu'il y avait de plus singulier que ce qu'il y avait de meilleur (1). » En revanche, Meister, dont l'esprit était moins étroitement asservi à l'esthétique classique, devance le jugement de Gœthe (2), il plaint « les critiques froids et glacés » que les tirades enflammées de Rousseau ne parviennent pas à réchauffer, et signale précisément comme des traits de génie tout ce que La Harpe dénonce comme d'impardonnables fautes contre le goût (3). Quant au public, grâce au jeu expressif de Larive et à la beauté sculpturale de Mlle Raucourt, il ne se fait pas prier pour applaudir : la pièce obtient douze représentations en deux mois, et restera fort longtemps au répertoire (4).

Il ne se doutait guère, ce bon public, qu'il acclamait, dès le 30 octobre 1775, le premier exemplaire de ce monstre voué aux acclamations de la foule et au mépris des littérateurs : le Mélodrame. Nous verrons comment, de la scène ingénieuse et éloquente de Rousseau, à force de déformations et d'emprunts à des genres inférieurs, on descend par une pente continue aux productions industrielles de Pixérécourt et de Ducange; à coup sûr, ni l'original, simple monologue entrecoupé par l'orchestre, ni les premières imitations qu'il suscita

(1) *Corr. litt.* de La Harpe, lettre 34.

(2) *Wahrheit und Dichtung. Œuvres*, trad. Porchat, X, p. 424.

(3) *Corr. litt.* de Grimm, XI, p. 139. On lit dans les *Mémoires secrets* (t. VIII, 5 novembre 1775) : « *Pygmalion* prend avec fureur, et la singularité du spectacle est un puissant aiguillon pour le public. »

(4) Il ne manqua pas même à *Pygmalion la consécration* de la parodie ; on trouve, parmi les pièces manuscrites de la coll. Soleinne, destinées aux petits théâtres : *Arlequin marchand de poupées ou le Pygmalion moderne* (joué aux Variétés-Amusantes, 1779), et *Pygmalion amoureux de son modèle* (B N. Mss fr. 9252 et 9262). Du Rozoy fait aussi représenter, sans succès, un opéra-comique sur le même sujet, au Théâtre-Italien (1780).

ne pouvaient faire prévoir *Victor ou l'Enfant de la Forêt*, ni *Trente ans ou la Vie d'un Joueur*.

Cependant, à défaut des drames de Sedaine, dont la censure ne laisse passer ni *Paris sauvé*, ni *Raymond V*, et qui se console en brochant à la hâte de nombreux opéras-comiques, la Comédie-Française produit sans grand succès, les comédies sérieuses de Dorat (le *Célibataire*, 1775 ; le *Malheureux Imaginaire*, 1776 ; *Roséide*, 1779) ; des monstres dramatiques comme les *Arsacides*, tragédie en six actes, de Peyraud de Beaussol (1775), vigoureusement houspillée par le parterre, ou comme *Lorédan* de Fontanelle (1776), aussi horrifique qu'un drame de Baculard d'Arnaud, et aussi ennuyeux qu'une tragédie de La Harpe; des comédies héroïques comme *Abdalonyme* de Collet (1776) ou *Albert Ier* de Le Blanc (1775) qui, mettant en scène un trait de bienfaisance de Joseph II, réussit à enlever à sa pièce tout caractère de réalité contemporaine. L'*Ecole des Mœurs* de Falbaire (1776) est, avec le *Vindicatif*, la seule pièce de cette période qui ait franchement arboré le titre de drame. Cette audace ne lui porta pas bonheur : cabale des courtisanes et de leurs protecteurs, dit le poète, faiblesse lamentable de l'ouvrage, répond la critique; toujours est-il que rarement l'on vit pareil tumulte : « Comment, dit la reine, en sortant, à Lekain, comment est-il possible que l'on ait reçu une si détestable pièce ? — C'est, Madame, répondit l'acteur, avec la confusion la plus respectueuse, c'est le secret de la comédie (1). »

Peu encouragés par cette chute scandaleuse, les comédiens français ne semblent pas disposés à renouveler pareille tentative (2) ; d'autres soucis les occupent, et ils ont de quoi pro-

(1) *Corr. litt.* de Grimm, XI, p. 254.

(2) Il n'est pas possible de savoir quel a été le nombre des drames soumis à l'approbation de la Comédie-Française durant cette période, car les registres étaient tenus bien irrégulièrement. (Cf. supra, p. 117,

curer des émotions variées à leurs charmantes spectatrices, qui, après avoir goûté les joyeuses ironies du *Barbier de Séville* (1775), après s'être évanouies au dernier acte de *Gabrielle de Vergy* (1777) vont assister à l'apothéose de Voltaire, lors de la première représentation d'*Irène* (1778). Aussi, sauf une nouvelle adaptation de la *Laurette* de Marmontel, que d'Oisemont fit jouer en 1779, nous n'avons rien à signaler dans le genre touchant, avant la date de 1780.

Il n'en faudrait pas conclure à un brusque changement dans le goût général : la Chaussée, Diderot, Sedaine continuent à figurer en excellente place au répertoire; en 1779 on peut relever près de quatre-vingts représentations de drames ou comédies sérieuses (sans compter Destouches, ni Gresset); ce chiffre était à peine atteint dix ans auparavant, quand le *Père de Famille* et le *Philosophe sans le savoir* étaient encore dans la pleine vogue de leur nouveauté (1). D'autre part, la décade 1771-1780 est une de celles où le répertoire de Molière est le plus négligé, surtout en ce qui concerne les pièces franchement bouffonnes. Dès 1769, Bachaumont, tout en louant l'excellente interprétation du *Bourgeois Gentilhomme*, ajoutait : « On ne sait cependant si les dispositions actuelles des spectateurs à s'attendrir et à pleurer à nos pièces comiques leur permettront (2) longtemps de se livrer à la gaîté franche de cette farce de Molière (3). » Il voyait juste et l'on s'en convainc facilement en consultant les curieux

et *Archives de la Comédie-Française : Deuxième registre des lectures*, du 11 mai 1775 au 11 avril 1778.) Nous connaissons du moins en détail les démêlés de la Comédie avec Mercier, après la réception de *Natalie* (Béclard, *Sébastien Mercier*, pp. 358 et sqq.).

(1) Joannidès, *op. cit.* Table chronologique, 1769-1779. C'est en effet à la reprise de 1769 que le *Père de Famille* avait obtenu le plus grand succès.

(2) Le texte porte « permettra », faute évidente.

(3) *Mém. secrets*, IV, 3 février 1769. En effet, le *Bourgeois gentilhomme*, donné huit fois en 1769, et quatre fois en 1770, disparaît

tableaux dressés par M. Joannidès (1). Ainsi, l'éclipse du Drame n'est qu'apparente : si les pièces les plus récentes reçoivent un triste accueil des comédiens et des spectateurs, au fond, le goût pour le nouveau genre n'a fait que s'affermir et il tend à se constituer, pour lui comme pour la Tragédie et la Comédie, un répertoire solide et régulier.

On doit, du reste, reconnaître qu'à ce moment même, acteurs et public voyaient leur attention se détourner vers d'autres objets. Les premiers sont obligés de soutenir une lutte violente contre les auteurs mécontents, qui se décident enfin à se coaliser pour mettre un terme aux insolences et aux exigences intolérables de leurs interprètes. Tous n'ont pas pris, comme Sedaine, le philosophique parti d'ajouter une corde à leur lyre et d'aller porter ailleurs les fruits de leur talent. Dans des *Mémoires* curieux et souvent mordants, ils mettent le public au courant de leurs griefs et l'érigent en juge de leurs différends. Comme le Théâtre-Français possède, depuis 1769, l'absolu monopole des pièces littéraires, il est aussi en butte à l'universalité des rancunes et des protestations: il doit subir les assauts de Mercier et de Palissot, ceux de Lonvay de la Saussaye et de Cailhava; si les gracieux minois de ses aimables pensionnaires lui assurent, chez les gentilshommes de la Chambre, une bienveillance qui va jusqu'à l'illégalité inclusivement, il recevra parfois une verte semonce de Malesherbes, grand ami des gens de lettres, en attendant que Beaumarchais, plus tenace et plus rompu aux affaires que ses confrères, convoque les « Etats Généraux de l'Art dramatique » et fasse triompher la cause de la propriété litté-

jusqu'en 1774 et compte parmi les comédies les plus rarement représentées à cette époque. Il avait été décidé, en 1772, que tous les deux jeudis la représentation serait entièrement consacrée à Molière, interprété par les premiers sujets. Dès le mois suivant, ce nouveau règlement était violé. (*Ibid.*, VI, 2 juin et 2 juillet 1772. Cf. Mercier, *Du Théâtre*, p. 67, note.)

(1) Joannidès, *op. cit.*, pp. XIV, XV; répertoire de Molière.

raire (1). On comprend qu'au milieu de tous ces procès et de tous ces tracas, les comédiens français aient été plus attentifs à défendre leurs intérêts matériels contre la ligue des auteurs, qu'à faire une large part à des innovations dramatiques dont le succès paraissait incertain (2). Quant au public, n'oublions pas qu'il est tout entier à la lutte entre gluckistes et piccinistes; les querelles littéraires s'effacent devant les querelles musicales et l'on attache une tout autre importance à la réussite d'*Orphée*, d'*Alceste* ou d'*Iphigénie*, qu'à l'application plus ou moins heureuse des théories de Diderot.

Si la Comédie-Française hésite à s'engager sur ses traces, le Théâtre-Italien se précipite résolument sur celles de Sedaine. Son répertoire ne comporte plus de comédies écrites en français ; certains jours sont réservés aux pièces italiennes, d'autres à l'opéra-comique ; là vont fleurir, et pendant longtemps, tantôt la formule de *Rose et Colas*, tantôt celle du *Déserteur*. Nous ne prétendons pas énumérer ici tout ce que Sedaine et ses imitateurs ont produit en ce genre ; rien de plus fastidieux que cette interminable suite de paysanneries sensibles et fades, où l'intrigue insignifiante n'est qu'un prétexte à chansonnettes et à divertissements, où les caractères, finement dessinés quand c'est Sedaine qui tient la plume, deviennent d'une insupportable niaiserie entre les mains d'un Monvel ou d'un Laujon, où les villageois se répandent en déclamations philosophiques, mal dissimulées sous un patois conventionnel et faux. Lisez *Rose et Colas*, et vous vous écrierez : c'est charmant ! Mais passez ensuite à *Toinon et Toinette*, *Perrin et Lucette*, *Alain et Rosette*, *Alexis*

(1) Cf. pp. 118-119.

(2) Ajoutons à ces discussions entre auteurs et comédiens, des dissensions intestines qui paralysaient toute initiative. (*Mémoires secrets*, XIV, *passim*, et notamment 18 octobre et 14 novembre 1779 : « On ne sait quand finira le désordre et l'anarchie qui règnent (*sic*) dans l'aréopage comique. »)

et Justine (1), et d'autres couples d'amoureux rustiques ; essayez de vous intéresser aux aventures de l'*Amoureux de quinze ans*, de *Julie*, des *Trois Fermiers* (2), et demandez-vous si tous ces bergers vertueux, ces bergères ingénues et ces baillis ridicules ne sont pas, à la longue, aussi insipides et agaçants que les héros malheureux, les princesses gémissantes et les cruels tyrans de la Tragédie expirante.

Il est juste de constater que si l'Opéra-Comique répète jusqu'à la satiété les formules qui semblent plaire au public, il hasarde pourtant quelques innovations. Du Rozoy, qui avait déjà devancé Debelloy dans ses *Décius français*, bâcle bien vite un opéra-comique sur *Henri IV ou la Bataille d'Ivry*, et réussit à le faire représenter avant la pièce de Collé. Malgré sa faiblesse, le premier essai de ce barbouilleur, qui prétendait mettre en ariettes toute l'histoire de France et se posait en législateur du drame lyrique (3), ne laisse pas d'exciter quelque curiosité par la pompe et la nouveauté du spectacle. Il faut que le second — la *Réduction de Paris* (1775) — dépasse toutes les limites de la platitude et du ridicule pour que le public se lasse d'admirer sur la scène l'image des vertus royales dont Louis XV ne lui avait fourni qu'un modèle par trop incomplet. Tandis que Marmontel et Voisenon mettent à la scène deux jolis contes de Mme d'Aulnoy et d'Hamilton (4), où l'appareil ordinaire de la féerie est relevé d'une pointe de sensibilité, Desfontaines utilise dans le *Billet de Mariage* (1772) (5), une aventure réelle arrivée au roi de

(1) Opéras-comiques de Desboulmiers (1767), Davesne (1774), Boutillier (1777), Monvel (1785).

(2) Opéras-comiques de Laujon (1771) et Monvel (1772 et 1777).

(3) V. sa copieuse et indigeste *Dissertation sur le Drame lyrique*, Paris et La Haye, 1775.

(4) *Zémire et Azor* (1771), et *Fleur d'Epine* (1776).

(5) Cet opéra-comique fut ensuite remanié et remis à la scène, sous le titre de la *Dot*, avec une musique nouvelle, en 1785.

Prusse, et dans la *Chasse* (1778), un trait de bienfaisance de Marie-Antoinette.

En somme, et sans entrer en des détails hors de proportion avec la très mince valeur de pareilles œuvres (1), il est aisé de constater que les faiseurs d'opéras-comiques considèrent désormais les scènes touchantes comme un des ingrédients nécessaires à la confection d'une pièce à succès, et sans lequel le plat perd quelque chose de sa piquante saveur. Là aussi, le goût de la bouffonnerie semble se perdre quelque peu : témoin la lourde chute de plusieurs farces ou parades mêlées de musique (2) où le parterre ne voulut rire qu'aux dépens de l'auteur. Par contre, les productions les plus plates obtiennent un succès énorme, pourvu qu'elles flattent la sensiblerie régnante : telle l'*Erreur d'un moment* de Monvel, dont la vogue inouïe inspira le quatrain suivant :

Monvel, las de nous faire rire,
Hélas ! se livre au larmoyant.
Fasse le ciel que ce délire
Ne soit que l'erreur d'un moment (3).

On trouve désormais tout naturel, constate Goldoni, de voir « des drames sérieux, des drames larmoyants, porter le titre de comédie et les acteurs pleurer en chantant et larmoyer en mesure (4) ».

(1) Nous ne signalons que les opéras-comiques présentant quelque valeur littéraire ou quelque intérêt historique. Dans la période qui va de 1771 à 1791, nous avons relevé près d'une centaine de ces ouvrages, qui peuvent, de près ou de loin, se rattacher au genre du Drame. Il ne pouvait entrer dans notre plan de les énumérer tous ici.

(2) Par exemple, l'*Indienne* de Framery (1770), *Matroco* de Laujon (1778), la *Rage d'Amour* de Dorvigny (1778), *Lamentine*, pièce tragi-comique anonyme (1779), la *Kermesse ou la Foire Flamande* de Patrat (1783), etc.

(3) *Mém. secrets*, VII, 13 juillet 1773.

(4) Goldoni, *Mémoires*, III, p. 103.

II

Mais bientôt d'autres théâtres pourront donner asile aux tentatives les plus audacieuses ou les plus singulières des novateurs dramatiques. Voici que, sur le boulevard du Temple, s'installent les confortables salles pour lesquelles Nicolet et Audinot vont quitter les baraques de toile ou de planches qui abritaient leurs exercices variés aux foires Saint-Laurent et Saint-Germain. Bien modestes furent leurs débuts, bien arrogante à leur égard l'attitude des Comédiens Français et Italiens, bien dédaigneuse la critique, qui aurait cru déroger en rendant compte de leurs représentations (1). Comment prendre au sérieux ces histrions qui avaient commencé, l'un par des acrobaties et des danses de corde, l'autre par un spectacle de marionnettes. Il faut voir de quel ton Bachaumont rabroue l'audacieux Nicolet, lorsqu'en 1769, il prétend s'assimiler, sur son affiche « aux grands spectacles, aux spectacles subventionnés par Sa Majesté (2) ». Mais les *Grands Danseurs du Roi* se permettent de jouer des pantomimes, et même de petites pièces dialoguées; chez Audinot, une troupe d'enfants succède aux comédiens de bois, puis, de vrais acteurs aux enfants; à côté d'eux s'installe le *Théâtre des Associés*, puis celui des *Elèves de l'Opéra;* l'Ecluse fonde, au boulevard Saint-Martin, les *Variétés-Amusantes*, qui se transporteront ensuite au Palais-Royal (3). En vain, le

(1) Cf. p. 114, n. 1.

(2) *Mém. secrets*, XIX, 28 juin 1769.

(3) Il est bon de fixer quelques dates : Nicolet, installé dès 1759 au boulevard du Temple, dans la salle de l'artificier Fouré, se fait bâtir en 1764 un théâtre bien à lui, qui prend en 1772 le titre de *Grands Danseurs du Roi ;* Audinot établit l'*Ambigu-Comique*, en 1769 ; les *Variétés-Amusantes* datent de 1778, les *Elèves de l'Opéra*, dont la

répertoire de ces petites scènes est-il soigneusement expurgé par les comédiens privilégiés, qui ont le droit de retenir pour leurs propres théâtres toutes les pièces de quelque valeur. Il leur reste les farces trop licencieuses et trop vulgaires pour les théâtres royaux, les pièces à spectacles, les féeries pantomimes. N'est-ce pas assez pour attirer le public, pour braver tous les dédains et toutes les persécutions (1) ?

Bientôt le répertoire s'affine et se diversifie : de petites pièces, d'une légèreté qui frise la grivoiserie, mais agréables et spirituelles, comme l'*Amour Quêteur* et *Vénus Pélerine* (2) obtiennent un succès qui alarme les Comédiens Ordinaires du Roi. Les directeurs des Boulevards sont à l'affût de l'actualité: ils offrent, eux aussi, au public une contrefaçon de la *Partie de Chasse de Henri IV*, et une pantomime sur la *Prise de la Grenade* (3). Aussi, la Comédie-Italienne ne dédaignera pas d'emprunter aux baladins qu'elle feint de mépriser, leurs acteurs — Boucher et Volange, — leurs auteurs — Beaunoir, Bodard et Pleinchesne,— et jusqu'à leurs pièces, artificieuse-

durée fut éphémère, de 1779. Quant aux *Associés*, nous n'avons pu trouver dans aucun document contemporain la date précise de leur installation au Boulevard. Nous ne savons pas sur quoi MM. Bernardin et Bonnassies se fondent pour la fixer, l'un à 1774 (la *Comédie-Italienne en France et le Théâtre de la Foire*, Paris, 1902, p. 229), l'autre à 1778 (les *Spectacles forains et la Comédie-Française*, Paris, 1875, ch. III).

(1) L'histoire de ces petites scènes a été souvent esquissée ; le résumé le plus clair et le plus sûr qui en ait été donné d'après les témoignages contemporains (*Mémoires secrets*, *Almanachs forains*, le *Chroniqueur désœuvré*, etc.), est celui de M. M. Albert (les *Théâtres de la Foire*, ch. VIII, X et XI).

(2) Comédies de Beaunoir, représentées chez Nicolet en 1777. Cf. *Mém. secrets*, X, 23 octobre 1777.

(3) La première de ces pantomimes, *Charbonnier est maître chez lui*, fut représentée chez Nicolet. (Cf. la lettre de Voltaire à Vasselier, du 9 décembre 1774, et la note de l'éd. Moland, XLIX, p. 156.) ; la seconde aux *Elèves de l'Opéra* (*Mém. secrets*, XIV, 31 décembre 1779). Sur la pantomime à spectacle et les origines du mélodrame historique, voir pp. 237-239.

ment démarquées (1). La Comédie-Française elle-même commandera la farce bouffonne des *Noces houzardes* (1780), à Dorvigny, fournisseur habituel des Variétés. En 1779, on constate que « les trois théâtres de Paris éprouvent une langueur sensible, tandis que les tréteaux de la Foire et des Boulevards attirent une affluence de spectateurs prodigieuse », et que leur recette annuelle ne monte pas à moins d'un million (2). Aussi, quelque peu habituées que soient leurs troupes, à l'interprétation du Drame, lorsqu'un auteur comme Mercier, évincé de la Comédie-Française, vient leur proposer ses ouvrages, il n'est pas étonnant qu'ils s'empressent de les accueillir, ravis d'offrir à leur fidèle public un mets, sinon plus délicat, du moins plus substantiel que ses menus ordinaires.

C'est en effet par les difformes et piteux cabotins des *Associés* (3) que furent d'abord représentés à Paris la *Brouette du Vinaigrier* et *Jenneval*, deux des ouvrages les plus marquants de cet écrivain prodigieusement fécond. Son *Nouvel essai sur l'Art dramatique* (1773), « un mauvais livre sur le théâtre où il y a une quantité de bonnes choses (4) », et son Traité de la *Littérature et des Littérateurs* (1778), lui avaient aliéné à la fois les journalistes, scandalisés de ses

(1) *Mém. secrets*, XVII, 10 février et 21 mars 1781. *Corr. litt.* de Grimm, XV, pp. 123, 133, 169, 481.

(2) *Corr. litt.* de Grimm, XII, p. 200. *Mémoires secrets*, XV, 17 janvier 1780. En septembre 1779, les Variétés-Amusantes interrompent les représentations de *Janot ou les Battus payent l'amende*, après la 142e, chiffre inouï pour l'époque. (*Mém. secrets*, XIV,16 septemb. 1779.)

(3) La troupe comprenait un paralytique, deux boiteux et trois borgnes, — dont le directeur, — si l'on en croit un curieux article inséré dans les *Costumes et Annales des Théâtres* (T. premier, n° 19, pp. 10-12). Le rédacteur affirme qu'on y « beugle » la *Brouette du Vinaigrier* mieux que partout ailleurs. Cf. *Corr. litt.* de Grimm, XIV, p. 61, le *Chroniqueur désœuvré*, 2e éd., Londres, 1782, t. Ier, ch. 7 ; t. II, ch. 28 à 34, *Almanachs forains*, de 1786 et 1787.

(4) Mme de Lespinasse, Lettre au comte de Guibert, 14 octobre 1774. (*Corresp.*, éd. Isambert, Paris, 1876-1877, I, p. 166.)

audaces, et les acteurs, irrités par ses critiques acerbes. Il devait, pour connaître les joies de la vraie célébrité, attendre la publication de son *Tableau de Paris* (1781), qui, du jour au lendemain, allait faire voler son nom sur toutes les bouches. En vain imprime-t-il, entre 1769 et 1780, seize pièces de théâtre, dont plusieurs ont l'honneur d'éveiller les susceptibilités de la police et acquièrent, par leur distribution clandestine, l'attrait du fruit défendu (1) ; en vain prend-il en main la cause des auteurs contre les histrions ; son libraire affiche ses drames au rabais; et il se voit honteusement chassé de la Comédie-Française. Les quolibets pleuvent sur lui ; trop hardi et trop aventureux pour son époque, ce romantique prématuré reste tout à fait isolé, soutenu seulement par les rares amitiés d'hommes placés aussi bas que lui dans l'estime des gens de goût. Mais il ne perd pas courage : en attendant la transformation de la Comédie-Italienne, qui ouvrira un large débouché à ses innombrables productions, toutes les villes de France assistent en frémissant aux sombres aventures de *Jenneval*, s'alarment sur le sort du malheureux *Déserteur* et acclament la démocratique *Brouette du Vinaigrier*, que Mercier se vantera plus tard d'avoir « fait rouler à sa manière sur tous les théâtres de l'Europe, au grand étonnement des critiques (2) ».

Ainsi ces prosaïques hymnes à la vertu bourgeoise se trouvaient associées dans un commun applaudissement avec les sombres et mystiques horreurs d'*Euphémie*, de *Comminge* et *de Mérinval* (3). La province, en effet, avait devancé Paris dans le goût du Drame : Arnaud et Mercier étaient ses four-

(1) En particulier *Olinde et Sophronie* (1771), et *Jean Hennuyer* (1772). Sur Mercier dramaturge, cf. L. Béclard, *Sébastien Mercier, sa vie, son œuvre, son temps*, ch. IV, V et VII. La liste complète de ses pièces figure à la p. 222 de cette consciencieuse étude.

(2) *Tableau de Paris*, ch. 547 (VII, p. 41).

(3) Publié en 1774.

nisseurs attitrés (1) et, faute de mieux, s'en faisaient gloire. Dans une lettre adressée au *Journal de Paris*, Mercier écrivait : « Je ne conteste point à M. de La Harpe, ses *grands succès* sur les théâtres de la capitale ; qu'il me laisse mes obscurs succès *de province*, qui ne peuvent nuire à *sa renommée de Paris* (2). » On sent la modestie ironique de l'homme dont les triomphes ne sont point si méprisables; et de fait, à Bordeaux on acclame la *Brouette*, le *Déserteur*, *Jenneval* : pour cette dernière pièce, c'est un véritable délire; un témoin écrit au *Journal des Théâtres* : « Quatre cents personnes qui viennent quelquefois s'ennuyer au *Tartufe* par désœuvrement juraient dans la rue contre leur méchante étoile qui les avait conduits trop tard au guichet (3). » Une faveur presque égale accueillait le *Père de Famille*, *Eugénie*, les *Deux Amis*, l'*Orphelin anglais*. Angers, qui applaudit le même répertoire, a la primeur des drames de Collot d'Herbois, à la fois auteur et acteur. Les Dijonnais voient représenter aussitôt après les Parisiens l'*Ecossaise*, les drames de Diderot, de Beaumarchais, de Dudoyer, de Falbaire, avant eux, le *Déserteur*, l'*Indigent*, la *Partie de Chasse*, qui fait son tour de France avant de pénétrer dans la capitale (4). Fontainebleau donne asile aux bizarres productions d'Armand, le *Cri de la Nature* et le *Moyen d'être heureux*. C'est à Lyon que Larive remporte, dans *Pygmalion*, un succès qui l'engage à jouer à Paris la pièce de Rousseau (5). Au reste,

(1) La Harpe le constate dédaigneusement (*Corr. litt.*, lettre VIII), et les appelle tous deux les « dramatiques de la province ».

(2) *Journal de Paris*, 9 juin 1778.

(3) *Journal des Théâtres*, 1er décembre 1777.

(4) Minier et Delpit, le *Théâtre à Bordeaux*, Bordeaux, 1883. Queruau-Lamerie, *Notice sur le Théâtre d'Angers*, Angers, 1889, ch. II et III. De Gouvernain, le *Théâtre à Dijon*, Dijon 1888, IIe partie. — De pareils exemples pourraient être aisément multipliés.

(5) *Corr. litt.* de La Harpe, lettre 34 ; Vingtrinier, le *Théâtre à Lyon au* XVIIIe *siècle*, Lyon, 1879, pp. 43-51.

le public provincial proclame bien haut ses préférences et prétend les justifier : un « dramomane » écrit au *Journal de Paris*, pour protester contre les attaques dont le critique des *Petites Affiches* accable son genre favori et invoque l'opinion de l'étranger, qui faisait le meilleur accueil à l'école de Diderot (1).

Un autre asile s'ouvrait encore aux drames, et non pas seulement à ceux de Mercier et de Baculard, mais à ceux des sous-Mercier et des sous-Baculard, à ceux de Restif de la Bretonne, par exemple, dont les théories s'inspirent tantôt du *Nouvel Essai sur l'Art dramatique*, tantôt de l'*Art du Théâtre* de Nougaret, et dont les pièces sont bien la chose la plus illisible du monde. Elles ont pourtant trouvé des plagiaires qui ont eu le courage de les lire et des acteurs qui ont eu le courage de les apprendre.

Nous arrivons, en effet, au moment où fleurissent, à tous les carrefours de Paris, les théâtres d'amateurs (2). On sait de quel éclat brillèrent ces scènes particulières chez le duc d'Orléans, le duc de Chartres, le maréchal de Richelieu, la duchesse de Villeroi. De la haute noblesse, ce goût passa vite chez les financiers, comme Trudaine ou Bertin et chez les courtisanes en renom, comme la Guimard ou les demoiselles Verrières, puis, dans les milieux les plus divers. Tantôt ce sont des magistrats, le président de Brosses, à Neuville-les-Comtesse, et le Premier Président du Parlement de Rouen, à Pontchartrain, qui charment l'ennui de l'exil en jouant la comédie ; tantôt ce sont des officiers qui, saisis de la fureur

(1) *Journal des Théâtres*, 15 juillet 1776. Sur le succès à l'étranger, cf. Galiani, *Correspond.*, éd. Asse, Paris, 1881, t. II, pp. 9 à 25, et la conclusion du présent ouvrage.

(2) Les théâtres de société au XVIIIe siècle ont donné matière à toute une littérature. Nous ne citons ici que quelques témoignages typiques. Pour plus de détails, voir les ouvrages spéciaux de M. Ad. Jullien, G. Maugras, et surtout : L. Claretie, *Histoire des Théâtres de Société*, Paris, 1905.

histrionique, paraissent en scène avec des actrices de profession et viennent à Paris exercer leurs talents jusque sur le théâtre d'Audinot, sans que le ministère ose sévir. Bachaumont écrit en 1770 : « La fureur incroyable de jouer la comédie gagne journellement et malgré le ridicule dont l'immortel auteur de la *Métromanie* a couvert tous les histrions bourgeois, il n'est pas de procureur qui, dans sa bastide, ne veuille avoir des tréteaux et une troupe (1). » Bientôt aussi il n'y eut plus de petite bourgeoise qui ne brulât de figurer, comme la reine Marie-Antoinette, les soubrettes ou les ingénues (2).

On ne croirait pas tout d'abord, que le Drame dût occuper une place importante dans ces spectacles très libres, où les gens sérieux assistaient en loge grillée à des parades effrontées et à d'audacieuses mystifications (3). Sans doute, on y recherchait avant tout les saynètes licencieuses à la façon de Collé, où « les soubrettes chantent des couplets qui font hausser l'éventail », où l'auteur, quoi qu'il imagine, ne scandalise jamais l'auditoire (4) ». Sans doute, aussi, les bourgeois préfèrent massacrer quelque pompeuse tragédie, pour se donner pendant quelques instants l'illusion d'une situation plus relevée, comme ce cordonnier qui, devenu prince pour un soir, brandissait au moment le plus pathétique un tranchet en guise de poignard (5). Pourtant, le Drame

(1) *Mém. secrets*, VI et XIX, 17 novembre et 21 décembre 1770, 30 janvier 1771, 9 février 1772. Desnoiresterres, la *Comédie satirique au* XVIIIe *siècle*, pp. 194-195..

(2) On sait que la reine joua le rôle de Rosine dans une représentation mémorable. Elle s'acquittait aussi, assez mal si l'on en croit Bachaumont, des rôles de soubrette. (*Mém. secrets*, XVI, 20 et 28 septembre, 6 et 20 octobre 1780, et Ad. Jullien, la *Comédie à la Cour ; les théâtres de société royale pendant le siècle dernier*, Paris, 1883.)

(3) V. notamment les récits des *Mém. secrets*, IV et V, 13 août et 19 décembre 1769.

(4) Mercier, *Tableau de Paris*, ch. 493 (VI, p. 129).

(5) *Ibid.*, ch. 213 (III, p. 31).

trouva souvent un excellent accueil sur ces théâtres irréguliers où même privée du concours d'acteurs professionnels, l'interprétation était généralement plus qu'honorable. Mme de Montesson fait jouer chez elle ses propres ouvrages, qui appartiennent, pour la plupart, au genre sérieux : *Roberts Seiarts* (1777), dont le sujet est le même que *Montesquieu à Marseille* de Mercier et le *Bienfait anonyme* de Pilhes ; l'*Heureux Echange* (1777), qui renferme des scènes extrêmement touchantes et délicates, l'*Amant romanesque* (1778) et l'*Aventurier comme il y en a peu* (1779), dont la donnée et l'intrigue sont fort curieuses, *Marianne* (1781), tirée du roman de Marivaux (1). Elle donne asile à *Maillard ou Paris sauvé* de Sedaine, persécuté à la fois par la censure, les comédiens et les critiques. C'est sur des théâtres de société que paraissent d'abord *Béverley*, l'*Honnête Criminel* et la *Partie de Chasse de Henri IV* (2) ; on joue à la Chevrette le *Roméo et Juliette* du Chevalier de Chastellux (3). Mercier confie plus d'une fois ses drames à des acteurs bourgeois (4), et Restif lui-même trouve des interprètes bénévoles pour ses incomparables chefs-d'œuvre : les *Fautes sont personnelles* et *Sa Mère l'allaita !*

(1) Le théâtre de Mme de Montesson, qui est totalement ignoré, et dont les éditions sont rarissimes (*Œuvres anonymes*, 8 vol., Paris, 1782-1785), mériterait une étude spéciale. On peut se convaincre en le lisant que les éloges décernés par la *Correspondance* de Grimm (notamment XI, p. 443. XII, pp. 91, 501, etc.), n'étaient pas de pure complaisance.

(2) *Béverley* chez le duc de Noailles et le duc d'Orléans, l'*Honnête criminel* chez Mme de Villeroi, la *Partie de Chasse* chez le duc d'Orléans, puis, un peu partout, et même à la cour, entre 1762 et 1775. *Journal* de Collé, et *Mém. secrets*, *passim*.)

(3) Lettre de Mme Riccoboni à Garrick, 27 novembre 1770, citée par Jusserand, *Shakespeare en France sous l'ancien régime*, pp. 327-328 et lettre de Mlle de Lespinasse à M. de Guibert, du 17 octobre 1775. (*Corr.*, éd. Isambert, II, p. 115.)

(4) Cf. Béclard, *ouv. cit.*, p. 686.

Vers la même époque, le Drame rencontrait des soutiens plus solides et des approbations plus compétentes. A deux reprises, en pleine Académie française, le nouveau genre était défendu par des hommes de haute valeur, dont le parti philosophique pouvait s'enorgueillir à juste titre. En 1775, Buffon, recevant le duc de Duras, louait l'auteur du *Siège de Calais* d'avoir choisi son sujet dans notre histoire nationale : dans un parallèle où les Anciens étaient sacrifiés avec une parfaite désinvolture, il proclamait la supériorité de la civilisation moderne sur celle des héros d'Homère, êtres farouches « sans âme, sans esprit, sans autre éducation que celle d'un lutteur ou d'un coureur ». Puis, accumulant des blasphèmes dignes de Mercier, il s'écriait : « Après trente siècles des mêmes illusions, ne doit-on pas au moins en changer les objets ?... N'est-il pas plus aisé de monter l'imagination des hommes que d'élever leur raison, de leur montrer des mannequins gigantesques de héros fabuleux, que de leur présenter les portraits ressemblants de vrais hommes vraiment grands? Enfin, quel doit être le but des représentations théâtrales, quel en peut être l'objet utile, si ce n'est d'échauffer le cœur et de frapper l'âme entière de la nation, par les grands exemples et par les beaux modèles qui l'ont illustrée (1) ? » L'auteur de l'*Essai sur l'Art dramatique* pouvait s'écrier fièrement : « L'éloquent historien de la nature... a dit en pleine Académie, sur la tragédie française, ce que je m'étais permis de dire avant lui. Nous sommes, à présent, deux blasphémateurs (2). »

Sept ans plus tard cette critique destructive allait être

(1) Buffon, *Réponse à M. le maréchal duc de Duras, le jour de sa réception à l'Académie française*, *Œuvres*, éd. de Lanessan, Paris, 1885, XI, pp. 583-584.

(2) Lettre insérée dans le *Journal de Paris* du 9 juin 1778. Cf. Béclard, *ouv. cit.*, pp. 400-401.

complétée par un éloge plus positif du Drame. La Tragédie, disait Condorcet succédant à Saurin, arrache l'homme à lui-même « pour l'occuper des grands intérêts de l'humanité... Le Drame, au contraire, me rapproche de moi-même, me présente le tableau des malheurs où mes passions peuvent me plonger... Ici, la leçon est plus directe, peut-être plus utile (1). » Quatre ans après la mort de l'auteur de *Béverley*, c'était celui du *Philosophe sans le savoir*, qui forçait les portes de l'Académie. A défaut du chef d'école, ses disciples les plus distingués venaient siéger, l'un après l'autre, dans l'illustre assemblée (2).

De pareils témoignages vengeaient bien le Drame de toutes les injures que lui prodiguaient au même moment des littérateurs de dixième ordre, comme les auteurs du *Dramomane* et du *Vidangeur sensible* (3). Le genre nouveau, sans avoir produit, depuis une quinzaine d'années, aucune œuvre remarquable, prenait décidément sa place aux côtés de ses aînés ; peu à peu, les indignations classiques s'apaisaient ; on se faisait à l'idée d'admettre au Parnasse ce bizarre composé de Melpomène et de Thalie : « L'empire de l'opinion, avait dit Buffon, n'est-il pas assez vaste pour que chacun puisse y habiter en repos ? » « L'amour de la nouveauté, constatait Condorcet, a fait aux drames presque autant de partisans que le respect de l'antiquité leur a donné d'ennemis (4). » En 1777,

(1) Condorcet, *Discours de réception à l'Académie française*, prononcé le 21 février 1782. (*Œuvres*, éd. de 1804, X, pp. 129-130.)

(2) On peut y joindre Marmontel, qui y siégeait dès 1763, et qui, malgré ses restrictions et ses atténuations, suit, en théorie et en pratique, le courant du Drame. *Cf.* Lenel, *Un homme de lettres au* XVIII*e siècle, Marmontel*, ch. IX.

(3) Le premier, de Cubières, le deuxième, de Marchand et Nougaret ; publiés tous deux en 1777. Deux ans avant, Coqueley de Chaussepierre avait fait paraître *Monsieur Cassandre*, dirigé surtout contre Arnaud.

(4) Buffon et Condorcet, *Discours cités*, *ibid.*

de La Porte et Chamfort, se faisant, dans leur *Dictionnaire dramatique*, les interprètes d'une opinion modérée et plutôt classique écrivaient : « On convient que le comique attendrissant est au-dessous du grand tragique et du comique véritable ; mais il paraît qu'il ne faut pas proscrire un genre adopté par le public, où l'on peut représenter les hommes tels que nous les avons sous nos yeux, et des événements qui sont plus près de nous que les malheurs des héros. En un mot, on peut conclure, en opposant M. de Voltaire à lui-même, que tous les genres sont bons, hors le genre ennuyeux (1). »

(1) De La Porte et Chamfort, *Dictionnaire dramatique*, article Comique larmoyant, I, p. 284.

CHAPITRE III

Troisième période : De la transformation de la Comédie-Italienne à la proclamation de la liberté des théâtres (1780-1791).

I. — Reprise des pièces françaises à la Comédie-Italienne. — Conséquences de la réforme.

II. — Rivalité entre les deux théâtres. — Les drames représentés brillent plus par la quantité que par la qualité : quelques œuvres intéressantes de Mercier, Desforges, Florian, etc. ; déluge d'ouvrages médiocres. — 1789 et les drames révolutionnaires.

III. — Le Drame influe de plus en plus sur l'Opéra-comique et gagne jusqu'à la scène de l'Opéra.

IV. — Développement considérable des petits théâtres : le Drame aux Boulevards.

V. — Transformations du Drame au début de la Révolution : le Mélodrame, les Faits historiques.

VI. — Proclamation de la liberté des théâtres. — Place du Drame dans la production théâtrale au début de la période révolutionnaire.

I

L'année 1780 est marquée par un événement d'ordre administratif dont les conséquences furent considérables. On se rappelle qu'en 1769, la Comédie-Italienne avait obtenu l'autorisation de supprimer de son répertoire les pièces fran-

çaises sans musique et de congédier les acteurs qui les représentaient (1). Elle ne tarda pas à s'en repentir (2). Dès l'année 1772, elle exprime ses doléances dans un *Mémoire* où sa situation est exposée en détail (3) : l'Opéra-Comique n'a pas obtenu tout le succès que l'on en attendait; la suppression des comédies françaises a détruit tout trait d'union entre les deux genres si différents exploités à la Comédie-Italienne et scindé sa troupe en deux compagnies jalouses que rien ne rapproche; il convient donc d'enrichir le répertoire italien en faisant appel à Goldoni et d'utiliser, pour la reprise des pièces françaises, les cadres d'opéra-comique renforcés de quelques recrues nouvelles. En effet, nous voyons, grâce à la tolérance tacite des gentilshommes de la Chambre, reparaître quelques-une des œuvres proscrites, entre autres l'*Arlequin Sauvage* de Delisle, qui est repris en 1777. Mais ce n'était là qu'une demi-mesure, qui ne pouvait satisfaire personne. Aussi, en 1779, étudie-t-on un nouveau projet, fondé sur la disparition totale des pièces italiennes et de leurs interprètes. Dans ce théâtre, il n'y aura plus d'italien que le nom : le répertoire comprendra désormais des comédies françaises, des parodies, et des « pièces de chant », soit en vaudevilles, soit en ariettes. On élabore un règlement destiné à modifier dans ce sens la composition de la troupe et à réprimer les écarts d'un personnel indocile. Le bail concédant au Théâtre-Italien, le privilège de l'opéra-comique est renouvelé pour trente années. Toutes ces décisions sont rendues officielles par les Arrêts du Conseil d'Etat, en date du 25 décembre 1779 et du

(1) V. pp. 177-178.

(2) Elle avait tenté de transformer en opéras-comiques d'anciennes comédies à succès, comme la *Nouvelle école des Femmes* de Moissy, reprise sous cette nouvelle forme en 1770 ; mais l'expérience n'avait que médiocrement réussi.

(3) Archives nationales, O1 847, cité par Campardon, les *Comédiens du Roi et de la troupe Italienne*, t. II, p. 270 et sqq.

1er janvier 1780, et confirmées par les lettres patentes du 6 mars suivant (1).

Les conséquences de cette réforme, sont fort bien mises en lumière dans l'*Almanach des Spectacles*, de 1781 :

« C'est un événement remarquable pour la Comédie-Italienne que la permission qui vient de leur (*sic*) être rendue, de jouer des comédies françaises. On l'avait bornée aux pièces purement italiennes et aux opéras-comiques. Toutes les bonnes pièces que Marivaux, Delisle, Saint-Foix, Riccoboni et autres avaient données autrefois à ce théâtre, et qui avaient fait, pendant si longtemps, le triomphe de Mlle Silvia, étaient, pour ainsi dire, perdues pour les acteurs de nos jours, qui avaient défense de les jouer. Aujourd'hui que cette défense est levée, ils pourront faire briller leurs talents dans plusieurs genres. Les auteurs, de leur côté, auront la ressource de ce même théâtre, lorsqu'ils éprouveront trop d'obstacles, de difficultés ou de lenteur à la Comédie-Française, quand ils se décideront à donner des nouveautés (2). »

Il paraissait donc moins nécessaire de créer le second Théâtre-Français, tant réclamé depuis quelques années (3). Mais la Comédie-Française ne devait guère gagner au change; car les acteurs de l'Hôtel de Bourgogne allaient porter toute leur activité et tout leur zèle à rajeunir le répertoire en faisant bon accueil aux auteurs si hautainement traités au faubourg

(1) Voir dans le livre de Campardon les pièces d'archives OI 846, 847 et E2 557. Le bail de l'Opéra-Comique est aux archives de l'Opéra. Cf. *Almanach des Spectacles* de 1783.

(2) *Almanach des Spectacles* de 1781, p. 112. Cf. d'Origny, *Histoire du Théâtre-Italien*, II, pp. 138 et 156.

(3) C'est le vœu de presque tous les gens de lettres, et en particulier de ceux qui avaient été en contestation avec la Comédie-Française. Cailhava l'avait exprimé dès 1772, et Rochon de Chabannes publiait encore un factum dans le même sens en 1780, après la réorganisation de la Comédie-Italienne. Cf. *Mém. secrets*, IX, 21 mai et 18 août 1776.

Saint-Germain. Nous lisons dans les *Mémoires Secrets*, à la date du 3 octobre 1780 : « Les Comédiens Italiens sont aujourd'hui le refuge de tous les auteurs comiques craignant d'être refusés au Français, ou de n'avoir leur tour qu'après des siècles d'attente. L'espoir de jouir promptement de leur réputation les fait passer par-dessus l'inconvénient du jeu médiocre des acteurs et du peu de sensation que produisent sur cette scène des nouveautés trop multipliées. »

Aussitôt la lutte commence entre les deux compagnies, pour le plus grand profit des auteurs, et des dramaturges en particulier. Dès l'année 1780 le Théâtre-Français ne donna pas moins de trois drames nouveaux : l'*Héroïsme français ou le Siège de Saint-Jean-de-Losne* de d'Ussieux, la *Réduction de Paris* de Desfontaines, *Clémentine et Desormes* de Monvel. Seul, le dernier, grâce au pathétique du sujet et à la rapidité de l'action, obtint quelque succès, sans faire pourtant à son auteur, comédien de la maison, autant d'honneur que ses opéras-comiques, ou que l'*Amant Bourru*, joué trois ans auparavant. Le *Siège de Saint-Jean-de-Losne* est une rapsodie déclamatoire et insipide et la pièce de Desfontaines n'est guère supérieure à celle de Du Rozoy, avec l'agrément des ariettes en moins. Le luxe de la mise en scène, qui venait de relever si brillamment la *Veuve du Malabar* (1), ne réussit à sauver ni l'une ni l'autre de ces productions médiocrement littéraires. Une comédie sentimentale et touchante de Dudoyer, *Adélaïde ou l'Antipathie pour l'Amour*, rencontra un accueil plus favorable que sa *Laurette* et son *Vindicatif* ; elle resta même quelques années au répertoire. — Le Théâtre-Italien, qui fait des prodiges d'activité, offre au public des pro-

(1) Tragédie de Lemierre, tombée en 1770, et reprise avec un éclatant succès dix ans plus tard ; le décor du bûcher en constituait le principal attrait.

grammes d'une variété extrême : opéras-comiques, pièces bouffonnes ou touchantes, délicats marivaudages (1), paysanneries ou fantaisies moyennâgeuses, défilent tour à tour sur la scène. Pourtant, au début, le genre sérieux ne paraît pas s'y acclimater facilement : Florian, dont les *Deux Billets* avaient tant fait rire l'année précédente (2), voit son *Jeannot et Colin* tomber à plat, tout comme la *Somnambule*, petite pièce assez bizarre du baron d'Estat.

Dans le duel qui se poursuit ainsi, les sympathies des auteurs et des critiques ne vont pas, naturellement, à l'orgueilleuse troupe, qui a essayé de faire des uns ses humbles valets et des autres ses applaudisseurs à gages. Meister et La Harpe s'accordent à constater la décadence du Théâtre-Français : « L'activité laborieuse des Comédiens Italiens, dit ce dernier, forme un contraste frappant avec l'orgueilleuse insolence des Comédiens Français. Ceux-ci ont donné quatre ou cinq nouveautés dans le cours de leur année ; les autres en ont joué trente-six ; aussi, la part de ces derniers monte à 22.000 livres et celle des autres à douze ou treize. Cependant, l'intérêt même, la plus forte de toutes les leçons, ne les corrige pas, et la vanité et la discorde ont établi parmi eux une espèce d'anarchie, qui ne tourne pas moins au détriment du public et de l'art dramatique qu'à celui des comédiens. La rivalité d'une nouvelle troupe qui leur fait peur leur serait peut-être utile en les forçant à travailler, à tirer parti de leur fonds, qui est très riche et à perfectionner leurs

(1) On reprend successivement le *Jeu de l'Amour et du Hasard*, les *Fausses Confidences*, le *Legs*, etc.

(2) C'est la première pièce française nouvelle donnée aux Italiens. Sa représentation (9 février 1779) précéda de plus d'un an les lettres patentes, et de près de six mois le compliment par lequel les comédiens annoncèrent au public la réorganisation de leur troupe (20 juillet 1779). Grâce aux pleins pouvoirs des gentilshommes de la chambre, la réalisation effective des réformes précédait ainsi l'autorisation officielle.

talents qui se corrompent et se perdent tous les jours (1) ».

La comparaison n'est pas, à vrai dire, exempte de partialité. Le Théâtre-Italien, obligé de se constituer un répertoire conforme aux décrets qui ont assuré sa réorganisation, est naturellement amené à donner beaucoup plus de nouveautés que le Théâtre-Français. Si celui-ci manque trop souvent de perspicacité dans le choix des œuvres, il n'est pas aussi nonchalant que le prétend le bilieux critique : en 1780, il ne joue pas moins de 173 pièces différentes, dont 8 nouvelles, formant en tout 25 actes inédits ; en 1781, les chiffres sont presque identiques : 174 ouvrages, 7 nouveautés, formant 23 actes. Il suffit de comparer cette statistique au répertoire de la Comédie à différentes époques (2), pour voir qu'il y avait quelque injustice, et aussi quelque ingratitude, dans les reproches de La Harpe, dont la *Jeanne de Naples* (1781) n'était pas précisément un de ces chefs-d'œuvre qui relèvent un théâtre en décadence.

(1) La Harpe, *Corr. litt.*, lettre 145 (écrite au moment de la clôture de Pâques, 1781). Cf. *Corr. litt.* de Grimm, mars 1781, XII, p. 488. Le parallèle entre l'activité des Italiens et l'inertie des Français va devenir un lieu commun, et les mêmes reproches, souvent justifiés, du reste, reparaîtront régulièrement à la clôture des spectacles, de 1780 à 1791. (V. notamment les *Mém. secrets* et le *Journal de Paris*.)

(2) Voici quelques chiffres, d'après le *Dictionnaire* de M. Joannidès :

Le répertoire comprend : en 1750, 116 pièces, dont 35 actes nouveaux ; en 1760, 135 pièces, dont 33 actes nouveaux ; en 1770, 155 pièces, dont 17 actes nouveaux ; en 1790, 157 pièces, dont 37 actes nouveaux ; en 1810, 125 pièces, dont 21 actes nouveaux ; en 1850, 98 pièces, dont 33 actes nouveaux ; en 1900, 97 pièces, dont 13 actes nouveaux, et 7 a-propos ou compliments au public.

II

Pareille gloire n'était pas réservée davantage à la *Discipline militaire du Nord* (1781), pitoyable adaptation d'une pièce du *Théâtre-Allemand* de Friedel, récemment paru ; en vain l'arrangeur, ce même Moline qui traduisit si misérablement le libretto d'*Orphée*, essaya-t-il de changer sa mauvaise prose en de non moins mauvais vers et abrégea-t-il le supplice des auditeurs en supprimant tout un acte, on ne lui sut aucun gré de son zèle et les comédiens n'imaginèrent rien de mieux que d'utiliser les décors et les costumes du malheureux ouvrage en représentant, l'année suivante, une autre imitation allemande de même valeur, signée cette fois du nom de Mlle Raucourt ; malgré tout ce qu'il y avait de piquant à voir paraître en travesti l'actrice-auteur, dont les allures masculines défrayaient la chronique scandaleuse, le public sut fort bien opérer le dédoublement de cette intéressante personnalité : il applaudit l'actrice et hua l'auteur, qui retira, au bout de sept représentations, cette pièce à laquelle elle n'avait peut-être que fort peu collaboré (1).

Le Théâtre-Italien n'était pas beaucoup plus heureux avec *Jenneval* de Mercier (1781), qui fut loin de retrouver, sur cette scène plus noble, ses triomphes du Boulevard. Ce sombre drame avait ses admirateurs enthousiastes et ses détracteurs violents, qui s'invectivaient en plein spectacle ; mais la voix

(1) La paternité en a été attribuée à Monvel et à Du Rozoy. (Cf. *Corr. litt.* de Grimm, XIII, p. 91, et La Harpe, Lettre 161 ; Quérard, *Supercheries littéraires*, et le catalogue Soleinne, II, p. 191.)

des seconds paraît bien avoir dominé dans le tumulte (1). L'auteur eut une belle revanche, l'année suivante, avec le *Déserteur* et l'*Indigent* : la première de ces deux pièces émut si fort les âmes sensibles, qu'il fallut, pour leur complaire, en modifier le dénouement et le faire passer du noir au rose le plus tendre ; l'*Indigent* effaroucha quelques spectateurs timorés par la hardiesse de certaines situations (2) ; mais une interprétation remarquable, où brillait surtout l'acteur Granger, ami fidèle de Mercier, décida du succès. Enfin, l'échec de la *Comtesse de Givry*, insipide imitation de la *Partie de Chasse de Henri IV*, dont l'exhumation fut loin d'ajouter à la gloire de Voltaire, fut largement compensé par le triomphe de *Tom Jones à Londres* de Desforges, qui, malgré son titre de comédie, est bel et bien un drame, et l'un des meilleurs que nous rencontrions dans cette longue revue, si pauvre en œuvres de valeur, si féconde en désolantes platitudes. Cet ouvrage, d'abord froidement accueilli (3) eut, dans la suite, le don d'attirer le public et de désarmer la critique. La Harpe veut bien esquisser, en son honneur, un sourire qui ne ressemble pas trop à une grimace, et plus tard, quand la Comédie-Française le reprend, en 1816, Geoffroy, l'ennemi juré des drames, est pris d'un accès de libéralisme littéraire tout à fait contraire à ses habitudes : « Si ce drame, dit-il, est intéressant et vraisemblable, s'il offre des caractères, des mœurs, des situations, s'il occupe et attache agréablement

(1) *Journal de Paris*, 14 février 1781, cité par Béclard, *Sébastien Mercier*, p. 693. A noter la même année la reprise de l'*Epouse suivante*, comédie attendrissante de Chevrier, jouée pour la première fois en 1755.

(2) Sur ces drames de Mercier, cf. Béclard, *op. cit.*, ch. VII, pp. 684 à 704.

(3) La première impression avait été franchement mauvaise : le *Journal de Paris* (23 octobre 1782), est d'une aigreur qui contraste avec sa modération habituelle. Les *Mémoires secrets*, très durs après la première, constatent le succès aux représentations suivantes (XXI, 23 et 29 octobre 1782).

les spectateurs, pourquoi son titre de drame serait-il un arrêt de mort ? Si un tel drame était une comédie, que serait-il de plus (1) ? »

Devant tout ces succès, que fait le Théâtre-Français ? D'abord il se venge par en médire. La Harpe, qui flatte ouvertement les comédiens, quitte à les mordre par derrière, profite de l'inauguration de la nouvelle salle (1782) (2), pour dire son fait au public sans goût qui préfère aux augustes hôtes de la Maison de Molière les histrions des Boulevards ou de la Comédie-Italienne. Il réédite contre le Drame toutes les moqueries ordinaires sur les points de suspension, les exclamations entrecoupées, les amoncellements d'horreurs, les exagérations de la pantomime et il ne craint pas de mettre dans la bouche de Molière lui-même, cette condamnation, que notre grand comique eût sans doute exprimée avec un peu plus de verve et de mordant :

Eh ! quoi donc, au théâtre on n'ira s'assembler,
Que pour y voir accumuler,
Dans les plus dégoûtantes scènes,
L'amas humiliant des misères humaines ?
Ce sont là les tableaux qu'on veut nous étaler ?
Non, par ces peintures affreuses
Trop près de la réalité,
Par ces images douloureuses
Qui désolent l'humanité,
Vous corrompez sans fruit la douceur noble et pure
D'un plaisir qui fut inventé
Pour consoler des maux que nous fait la nature (3).

(1) Geoffroy, feuilleton du 7 décembre 1813. (III, p. 369.) Cf. La Harpe, *Corr. litt.*, lettre 176.

(2) La Comédie-Française s'installa, en effet, à cette date, sur les terrains de l'ancien hôtel de Condé, emplacement de l'Odéon actuel.

(3) *Molière à la Nouvelle salle ou les Audiences de Thalie*, sc. XI. Après avoir longuement exhalé sa bile contre les drames, La Harpe,

Critiquer un concurrent heureux est assurément de bonne guerre ; mais l'imiter est encore plus habile. Les comédiens français n'y manquèrent pas ; ils avaient réussi à piquer la curiosité du public avec les *Courtisanes* de Palissot (1782) ; ils vont tenter de flatter son goût pour la sensibilité et la vertu en portant à la scène, dans le *Bienfait anonyme* de Pilhes (1783), un trait de bienfaisance de Montesquieu, déjà dramatisé par Villemain d'Abancourt et Mme de Montesson, repris ensuite par Mercier et plusieurs autres, sans qu'aucun chef-d'œuvre soit jamais sorti de ces multiples tentatives (1). La pièce de Pilhes, assez mal accueillie au début, eut un regain de succès, grâce à une savante réclame organisée lors d'un voyage à Paris du baron de Secondat, fils de Montesquieu (2) ; elle continue de figurer au répertoire, avec un nombre assez respectable de représentations, jusqu'en 1811. Desforges, par contre, parut avoir perdu une partie de sa verve en passant la Seine et ses *Marins* eurent une navigation plutôt houleuse. Les plus grands succès de l'année furent le *Séducteur* du marquis de Bièvre, et le *Roi Lear* de Ducis,

pour ménager quelques-uns de ses confrères ainsi qu'une portion notable du public, fait dire à Apollon :

Pour satisfaire tout le monde,
Je permettrai le genre noir.
(Scène 12.)

Le jour de l'inauguration de la nouvelle salle, le *Journal de Paris* publiait une pièce intitulée : *Thalie aux Comédiens-Français*, où on lisait ces vers :

Du lamentable la Chaussée,
Les lamentables successeurs,
De mes Etats m'ont expulsée,
Et noyé mes ris dans les pleurs.
(9 avril 1782.)

La pièce de La Harpe fut jouée le 12 seulement, après l'échec d'un à-propos d'Imbert.

(1) Cf. *Mém. secrets*, XXIII, année 1783, *passim*. V. plus loin, pp. 349-350.

(2) *Mém. secrets*, XXV, 17 septembre 1784.

deux pièces qui faisaient pencher vers le Drame, les genres classiques de la Tragédie et de la Comédie. La réussite de la dernière scandalisait si fort La Harpe, qu'il ne pouvait l'expliquer que « par une sorte de coalition entre les sots du public et les mauvais écrivains (1) ». Songez donc ! oser faire paraître un fou sur la scène ! et ce fou est un roi ! et l'on applaudit !... Pauvre public ! Il ne lui reste plus, pour être condamné sans appel, qu'à siffler la prochaine tragédie de l'infaillible critique. Il n'y manque pas : le 15 décembre suivant, un mauvais plaisant s'écrie : « Les *Brames* tombent ! »

Ils ne tombent pas seuls, et cette même année 1783 récompense moins largement que la précédente les efforts soutenus du Théâtre-Italien. En vain le marquis de la Salle tire une pièce en cinq actes de son roman *Sophie Francourt*, tandis que le chevalier de Langeac arrange dans *Corali et Blanford*, un conte de Marmontel qui avait déjà servi à Favart (2) ; en vain, malgré l'exemple peu encourageant du Théâtre-Français, recourt-on à la littérature allemande : le *Comte d'Olbourg* de Friedel et Bonneville, va rejoindre *Henriette* et la *Discipline militaire du Nord*. Suprême ressource, on va montrer Henri IV sur le théâtre ; trois fois on fait appel à cette attraction quelque peu usée. Hélas ! *Henri d'Albret* (3) n'est qu'une indigne rapsodie ; la *Clémence de Henri IV* de Du Rozoy, n'est autre chose que son plat opéra-comique de 1775, privé de sa musique, c'est-à-dire de son seul attrait ; enfin *Gabrielle d'Estrées* de Sauvigny — une véritable tragédie à laquelle on adapte un dénouement heureux pour calmer les susceptibilités de la Comédie-Française — ne réussit pas à acclimater sur la scène italienne un genre pour

(1) *Corr. litt.*, lettre 181.

(2) Dans l'*Amitié à l'épreuve*.

(3) Cette pièce, jouée une seule fois et outrageusement sifflée, a été attribuée généralement à Dorfeuille.

lequel elle semble peu faite. Seule avec le *Bon ménage* de Florian, charmant pastel intime à la Greuze, une pièce de Faur, *Montrose et Amélie*, drame rapide et pathétique, obtient un vrai succès et attire la foule dans la nouvelle salle qu'à l'imitation des deux autres troupes, la Comédie-Italienne vient d'inaugurer (1).

En 1784, c'est la mort de Diderot et le triomphe de Beaumarchais, transfuge du Drame. Depuis treize ans, l'auteur du *Fils Naturel* n'avait rien donné sur un théâtre public et s'était contenté de surveiller, avec un ardent intérêt, les tentatives de ses disciples et l'essor de ses théories. Cependant, la foule s'écrase à la première représentation du *Mariage de Figaro*, et revient acclamer la folle comédie de Beaumarchais soixante-six autres fois dans l'espace de huit mois. Cet étourdissant triomphe suffit, avec le demi-succès du *Macbeth* de Ducis, à l'activité des Comédiens Français. Quant aux Italiens, après le lamentable échec d'*Ariste ou les Ecueils de l'Education*, comédie larmoyante de Dorfeuille, et l'étonnant succès de *Fanfan et Colas* (2), berquinade de Mme de Beaunoir, ils se contentent de donner asile à la fameuse *Brouette du Vinaigrier*, qui réussit avec éclat, malgré les moues dédaigneuses de la critique : « Il est assez injuste, observe Meister, que, dans le moment où les Comédiens Français et Italiens viennent d'obtenir que tous les ouvrages destinés aux théâtres des Boulevards soient soumis à leur inspection, afin qu'ils puissent non seulement saisir et confisquer toutes les pièces qui seraient à leur convenance, mais rayer même impitoyablement toutes les scènes dont le dialogue et le style ressem-

(1) Le théâtre de l'Opéra, qui venait d'être encore incendié, inaugure sa nouvelle salle le 27 octobre 1781 ; le Théâtre-Français change également de logis le 9 avril 1782, et les Comédiens Italiens s'installent dans la salle Favart le 28 avril 1783.

(2) La suite de cet ouvrage, intitulée *Rose*, eut beaucoup moins de succès (1785).

bleraient trop à la bonne comédie, ils veuillent dépouiller encore les théâtres forains des pièces qui depuis plusieurs années forment le fonds de leur répertoire ». Et il s'indigne de l'excellent accueil fait à l'œuvre de Mercier : le parterre « l'a reçue, pour ainsi dire, comme un hommage que les comédiens pensionnaires du roi rendent à la noble école où s'est formé son goût :

Molière en rit là-bas et Racine en soupire (1) ».

Qu'auraient dit Molière et Racine devant l'avalanche de drames qui s'abattit sur Paris, en l'an de grâce 1785 ? Ils auraient sans doute sifflé, comme le public. Mais, chose singulière, plus il siffle, plus on s'obstine à lui servir le même genre de pièces. Les imitations allemandes continuent à se succéder avec une prodigieuse rapidité sur les deux scènes : au Théâtre-Français, Dubuisson donne la tragédie d'*Albert et Emilie* ; au Théâtre-Italien, Milcent fait jouer *Agnès Bernau*, qui traite le même sujet ; puis c'est Bret qui n'ose faire imprimer l'*Hôtellerie ou le Faux Ami*, tant la première représentation en a été malheureuse (2). Entre-temps le Théâtre-Français a vu tomber le premier essai dramatique de M. J. Chénier, *Edgard, roi d'Angleterre* ; l'*Epreuve délicate*, où Grouvelle adapte maladroitement un conte de Marmontel, dont le sujet, assez déplaisant, avait déjà servi à Rochard quatre ans plus tôt (3) ; la *Comtesse de Chazelle* de Mme de Montesson, qui, habituée à la complaisance des applaudissements mondains, dut souffrir cruellement des clameurs indécentes, poussées par le parterre. Miracle ! *Abdir*

(1) *Corr. litt.* de Grimm, XIV, p. 61.

(2) Sur ces imitations allemandes, cf. supra, p. 68. Grimm, *Corr. litt.*, XIV, p. 247, et *Mercure de France*, 15 octobre 1785.

(3) Dans l'*Amant trop prévenu de lui-même*, comédie en 2 actes en vers. (Th.-Ital., 1781.) Le conte de Marmontel est intitulé le *Scrupule*.

de Sauvigny, atteint quatre représentations : mais il a fallu l'amputer d'un acte. Les *Deux Frères* de Rochefort, s'achèvent, au milieu du tumulte, pour ne plus jamais reparaître. Le public de la salle Favart accueille avec plus d'indulgence la pièce de Milcent, qui porte le même titre. Un drame pathétique de Mis, *Germance ou l'Excès de délicatesse*, bien reçu au début, n'y fournit qu'une brève carrière. En revanche, la *Femme Jalouse* de Desforges, retrouve le brillant succès de *Tom Jones* (1).

Au même théâtre, l'année suivante, non moins féconde, est relativement heureuse. Si *Céline de Saint-Albe* de Mme de Beaunoir, ne dure que l'espace d'une soirée, si deux pièces de Faur et de Marsollier, la *Prévention vaincue* (2) et le *Danger de la Prévention*, se ressemblent par l'insuccès autant que par le titre, en revanche, l'*Habitant de la Guadeloupe* de Mercier réussit et reste au répertoire ; la *Veuve Anglaise* de Faur, malgré l'invraisemblance d'un sujet romanesque, tient quelque temps l'affiche ; le *Duel* de Lieutaud, quoique imité de l'allemand, a un succès de larmes ; dans *Féodor et Lisinka*, Desforges fait frissonner son public grâce à quelques adroites ficelles de mélodrame, et, après Desfontaines qui vient de représenter l'*Incendie du Havre*, il montre Novogorod en flammes. C'est aussi pour la mise en scène que l'on court au Théâtre-Français voir le *Chevalier sans peur et sans reproche* de Monvel. La pièce ne vaut rien : Bayard et les preux qui l'accompagnent débitent des fadeurs qui sentent leur XVIIIe siècle d'une lieue ; les deux premiers actes reposent sur une banale intrigue de galanterie et le dernier n'est guère qu'une pantomime. Mais quelle pantomime !

(1) Elle lui fut même, au début, jugée supérieure. (*Mém. secrets*, XXVIII, février-mars 1785.)

(2) Grâce à des changements heureux, cette pièce reparaît l'année suivante et obtient un regain de quelques représentations.

Héraut d'armes, chevaux caparaçonnés, seigneurs tout bardés de fer, rien n'y manque, pas même les trompettes et les fanfares ! Et voilà comment les successeurs de Molière se vengent de Nicolet et d'Audinot ! N'ayant pas réussi à les chasser des Boulevards, ils installent la féerie (1) et les jeux du cirque sur notre première scène (2) !

Mais voici que partout l'on accueille le pauvre Mercier, jadis partout rebuté. A un mois d'intervalle, les Italiens donnent *Natalie* (1787), et la Comédie-Française, se montrant enfin accommodante, joue la *Maison de Molière* (3), en feignant d'ignorer quel en est l'auteur. Cette dernière pièce ne tomba pas tout à fait ; elle continua même d'être jouée de temps en temps, jusqu'en 1812. Il n'en fut pas de même de cette infortunée *Natalie*, l'œuvre préférée de Mercier, qui avait mis le feu aux poudres, lors de sa brouille avec les comédiens. Après la chute de l'ouvrage, le malheureux dramaturge fit paraître dans le *Journal de Paris*, une lettre adressée à sa propre pièce, où débordait la tendresse ulcérée de son cœur de père. Cette épitre, composée « au pied des Alpes » et qui commence par ces mots : « Natalie, vous êtes mon enfant », n'est pas la moins singulière de ses productions (4). On continue à découper en drames les romans à la mode : Aude hasarde, sans succès, *Saint-Preux et Julie d'Etanges* ; Bodard de Tezay adapte une fois encore, et assez adroitement, la *Laurette* de Marmontel dans *Pauline et Valmont*, et Desforges donne une suite à *Tom Jones* (5).

(1) Cf. dans le même genre, *Lanval et Viviane* de Murville (1788).

(2) On trouvera des détails sur cette luxueuse mise en scène dans les *Mém. secrets* (XXXII, 19 et 25 août 1786), et les *Costumes et Annales des Grands Théâtres de Paris*, nos XX et XXIII.

(3) Le succès, à la première représentation, fut des plus douteux. V. l'amusant compte rendu de l'*Année littéraire*, 1787, VII, pp. 302 et sqq., et Béclard, *op. cit.*, pp. 704-709.

(4) *Journal de Paris*, 18 décembre 1787.

(5) *Fellamar et Tom Jones*. (Th.-Ital., 1787.)

Jusqu'en 1789, rien qui mérite d'être signalé particulièrement. Sedaine livre à l'impression *Maillard ou Paris Sauvé*, cette tragédie en prose qui, composée depuis dix-sept ans, semblait bien ne jamais devoir être représentée. En revanche, on joue à la Comédie-Française, la *Belle-Mère* et l'*Entrevue* de Vigée (1788), comédies sérieuses qui côtoyent le Drame. Dans le même genre, mixte ou tempéré, on voit paraître : au Théâtre-Français, la *Fausse Inconstance* de Mme de Beauharnais (1787), outrageusement sifflée ; l'*Ecole des Pères* de Pieyre (1787), qui obtint un succès mérité, et la *Jeune Epouse* (1788) de Cubières, où, à défaut d'adresse et de correction, il y a quelque originalité ; au Théâtre-Italien, en 1788, les *Arts et l'Amitié*, agréable bluette de Bouchard, *Césarine et Victor*, production romanesque de l'infatigable Desforges, et les *Dangers de l'Absence* de Pujoulx, pièce familiale aimablement édifiante.

1789 fait passer un souffle révolutionnaire sur les théâtres les plus conservateurs et les plus attachés à des privilèges dont ils sont les premiers bénéficiaires. Tandis que claironnent les tirades subversives de *Charles IX*, des pièces, que les exigences de la censure ont jusque-là maintenues dans l'ombre, voient enfin le feu de la rampe. L'épreuve réussit fort mal avec *Raymond V* et *Ericie* (1789). Mais elle est beaucoup plus favorable à *Barnevelt*, tragédie de Lemierre (1790), et aux drames de Baculard d'Arnaud et de Falbaire, le *Comte de Comminge* et surtout *l'Honnête Criminel*, qui rencontre dans le public et dans la presse, une bienveillance médiocrement justifiée (1).

(1) La pièce obtint dans l'année treize représentations. V. la critique assez indulgente de La Harpe (lettre 277), qui est d'ordinaire beaucoup plus sévère, et l'article du *Journal de Paris* (5 janvier 1790), qui, après avoir relevé les défauts de l'ouvrage, déclare que « les larmes des spectateurs ont réfuté toutes ces objections ».

Au Théâtre-Français les succès bruyants alternent avec les chutes retentissantes. On applaudit Fleury qui, dans *Auguste et Théodore* de Faur, a rendu le personnage de Frédéric II avec une saisissante vérité. Les *Dangers de l'Opinion* de Laya (1790) fournissent une carrière honorable ; mais son *Jean Calas*, qui avait été devancé d'un jour par celui de Lemierre d'Argy (1), n'exerce qu'un médiocre attrait sur le public. Le *Paysan Magistrat* de Collot d'Herbois (1789), imitation de Calderon, depuis longtemps publiée, ne retrouve pas à Paris les lauriers dont la province l'avait couronnée, La *Mort de Molière* (1789) de Cubières-Palmézeaux et les *Fausses Présomptions* de Robert ne paraissent qu'un soir ; et si l'*Esclavage des Noirs* de la fameuse Olympe de Gouges (1789) obtient les honneurs d'une deuxième représentation, c'est grâce à l'appui de Suard et de Molé ; car l'accueil du public n'avait pas été plus flatteur.

Le Théâtre-Italien, qui paraît chercher surtout le succès dans les opéras-comiques à spectacle, s'en tient, en matière de comédie, au genre sentimental, sans catastrophe foudroyante, mais sans bouffonnerie, où l'on se sent le cœur agréablement serré, jusqu'au moment où un dénouement heureux — et trop souvent prévu, — vient dissiper toute anxiété. Tels sont l'*Homme à Sentiments* (1789) de Chéron, inspiré d'assez près par une comédie de Sheridan ; l'*Ecole de l'Adolescence* (1789) de d'Antilly ; les petites pièces de Dejaure, d'une donnée toujours ingénieuse, d'une exécution souvent habile et vraiment dramatique : les *Epoux réunis* (1789) ; l'*Epoux généreux*, l'*Incertitude maternelle* (1790) ; quant à *Louise et Volsan* (1790), c'est un vrai drame, par moments

(1) Laya, *Jean Calas*. (Th.-Français, 18 décembre 1790.) Lemierre d'Argy, *Calas ou le Fanatisme*. (Palais-Royal, ex-Variétés-Amusantes, 17 décembre 1790.) Le sujet avait été traité dès 1778 par M. de Brumore. Le drame de Chénier sera représenté en 1791.

fort émouvant. On fait appel au répertoire de Florian, dont l'Arlequin, d'abord franchement gai dans les *Deux Billets* (1779), devient tendre dans le *Bon Ménage* (1783), touchant dans la *Bonne Mère* (1790), sensible et larmoyant dans le *Bon Père* (1790) ; il n'a pas osé paraître dans le *Bon Fils* ; car on y pleurait vraiment trop (1). On prélude au culte des grands hommes, en montrant, au Théâtre-Italien, *Jean-Jacques Rousseau à ses derniers moments* (2), au Théâtre de Monsieur (3), le *Souper d'Henri IV* et le *Procès de Socrate* (4).

III

Au cours de cette rapide et souvent fastidieuse énumération, il n'a été question ni des opéras-comiques larmoyants du Théâtre-Italien, ni des différentes pièces du genre dramatique représentées sur les petits théâtres, tous les jours plus nombreux et plus florissants. Le moment est venu de dire quelques mots des uns et des autres.

Le genre de l'Opéra-comique a désormais acquis toute sa variété et toute son ampleur. La coupe du libretto, tel que

(1) Le *Bon Fils*, représenté en 1785, sur un théâtre de société, de même que la *Bonne Mère*, est la seule de ces pièces qui n'ait pas pris place au répertoire des Italiens.

(2) De Bouilly (1790).

(3) Ce théâtre, ouvert le 24 janvier 1789, et garanti par la protection du comte de Provence contre la persécution des Comédiens Français et Italiens, ne remplit pas les espérances que l'on avait fondées sur lui ; les comédies qu'il représenta sont sans grande valeur ; seuls, les opéras-comiques et les vaudevilles y obtinrent un réel succès. (Cf. *Corr. litt.* de Grimm, XV, p. 385 ; M. Albert, les *Théâtres des Boulevards*, pp. 57 et sqq.

(4) *Le Souper d'Henri IV* (1789) est de Boutillier et Desprez de Walmont ; le *Procès de Socrate* (1790) est de Collot-d'Herbois.

l'ont compris Sedaine et Monvel, restera la même, à peu près, avec Scribe, Planard et Saint-Georges ; on y fera seulement un peu plus de place aux chœurs qui, avant 1791, ne sont admis que par tolérance et constituent un empiètement sur le domaine de l'Opéra (1). Mais la formule est identique: montrer les héros du drame menacés dans leurs amours, leur fortune, leur honneur, et même dans leur vie, et courant un danger assez sérieux pour émouvoir vivement le spectateur ; puis, après avoir égayé l'action par les plaisanteries et les couplets de quelques personnages épisodiques, imaginer un dénouement qui termine la pièce à la satisfaction générale. Tels sont le *Déserteur*, *Richard Cœur de Lion*, et *Sargines* ; tels seront la *Dame Blanche*, le *Pré aux Clercs* et les *Mousquetaires de la Reine*. On ne peut nier que ce genre ne s'éloigne de plus en plus de la *Comédie lyrique*, pour aboutir au *Drame lyrique* (2), drame sentimental, parfois même lugubre et poignant, comme *Nina ou la Folle par Amour* (1786), dont la vogue extraordinaire donna naissance à toute une littérature (3). Par là, il se rapproche du Mélodrame, qui semble parfois s'en inspirer, tout en empruntant certains autres traits au répertoire des Boulevards.

On continue naturellement à cultiver l'Opéra-comique villageois, dont les aspirations idylliques des Parisiens ne par-

(1) L'arrêt du Conseil d'Etat du 1er janvier 1780, concédant aux Italiens le bail de l'Opéra-Comique, autorise les ensembles, mais interdit les chœurs. Il suffit d'ouvrir une partition de Grétry ou de Dalayrac pour se rendre compte que l'on en prenait à son aise avec cette prohibition.

(2) On représente encore des opéras purement bouffons, comme les *Femmes vengées* de Sedaine, ou les *Deux Avares* de Falbaire. Mais la renaissance du vaudeville, avec Piis et Barré, contribue à faire un peu délaisser ce genre.

(3) Sur cet opéra-comique de Marsollier, et la mode des « folies », cf. *Corr. litt.* de Grimm, XIV, pp. 382, 388 ; *Mémoires secrets*, t. XXXII, XXXIII, XXXVI, *passim*, et Desnoiresterres, la *Comédie satirique au* XVIIIe *siècle*, p. 260.

viennent pas à se lasser, ou à mettre en scène quelque trait édifiant ou quelque touchant petit roman à la manière de Marmontel (1). Mais le genre le plus en vogue, c'est l'Opéra-comique moyen âge. Les publications de la *Bibliothèque des Romans*, les adaptations de Le Grand d'Aussy et du comte de Tressan viennent de remettre en lumière une époque que le XVIIe siècle avait laissée dans un dédaigneux oubli. Bien avant le romantisme, on rêve de chevaliers, de tournois, de nobles dames enfermées dans un château-fort et miraculeusement arrachées aux entreprises d'un cruel ravisseur. Nouvel élément de succès, dont s'emparent aussitôt Sedaine et ses émules. Aux grossiers tableaux à la Du Rozoy, simples prétextes à évolutions militaires et à mise en scène compliquée, on substitue de vrais drames, dont l'intrigue, tirée de quelque chronique ou de quelque fabliau, fera tour à tour frémir ou sourire les spectateurs. Aussi, tandis que la *Péronne Sauvée* de Sauvigny (1783) fait regretter à La Harpe les féeries de Nicolet (2) ; tandis que Du Rozoy enlumine le *Siège de Mézières* (1788) aussi grossièrement que le siège de Paris, Sedaine enguirlande de gracieuses ariettes et de tendres duos l'histoire d'*Aucassin et Nicolette* (1780), de *Raoul Barbe-Bleue* (1789), et surtout de *Richard Cœur de Lion* (1784), dont Meister admirait déjà le « chant romantique (3) », [illegible] habitués de l'Opéra-Comique applaudissaient encore il y a quelques années. Monvel ne vaut pas Sedaine, pas plus que Dalayrac ne vaut Grétry ; mais des opéras-comiques historiques comme *Sargines* (1788) et *Raoul de Créqui* (1789),

(1) Monvel, *Blaise et Babet* (1783), *Alexis et Justine* (1785). Desfontaines, le *Droit du Seigneur* (1783). Marsollier, *Nina ou la Folle par Amour* (1786), les *Deux Petits Savoyards* (1789). Sedaine, le *Comte d'Albert* (1787). Garnier, *Mina* (1780). Radet et Barré, la *Négresse* (1787), etc.

(2) *Corr. litt.*, lettre 188.

(3) *Corr. litt.* de Grimm, XIV, p. 61.

sont pourtant encore dignes d'être cités (1). Par un curieux échange, la scène de l'Opéra, palais des illusions et des lointains féeriques, donne asile à de véritables drames modernes en musique. Des ouvrages comme le *Seigneur Bienfaisant* de Rochon (1780) et *Rosine* de Gersin (1786), avec leurs sujets et leurs décors actuels, sont proches parents des opéras-comiques touchants de Sedaine et de Marmontel.

IV

Une énumération complète des opéras-comiques se rattachant au Drame par quelque côté serait à coup sûr rebutante et médiocrement utile ; mais il serait possible de l'établir. Il n'en est pas de même pour les pièces des petits théâtres : on sait combien il est difficile de reconstituer exactement la bibliographie de leur répertoire (2). Cette production dramatique n'est pourtant pas négligeable ; La Harpe écrit en 1787 : « Il y a actuellement sept théâtres à Paris, et il y a du monde à tous : les Comédies Française et Italienne, l'Opéra, les Variétés, l'Ambigu-Comique, les Comédiens de *Bagnolais* et ceux de Nicolet. Les petits spectacles se sont mis au niveau des grands. Ils affichent des pièces nouvelles et comptent les représentations ; ils annoncent des pièces *demandées*. Il ne leur manque plus que d'être critiqués dans les journaux ; mais c'est le seul honneur qu'ils n'aient pu obtenir. Les journalistes croiraient déroger à leur dignité, s'ils rendaient compte d'une pièce des *Variétés*, de

(1) Pour être complet, il faudrait mentionner encore *Rose et Carloman* de Dubreuil (1779), *Berthe et Pépin* de Pleinchesne (1787), les *Savoyardes* de Piis (1789), et bien d'autres œuvres, dont la longue nomenclature n'offrirait aucun intérêt.

(2) V. la *Notice bibliographique*.

Nicolet, ou Audinot, quoique souvent, celles dont ils parlent ne vaillent pas mieux (1). »

Moins dédaigneux que les journaux du temps, essayons, à l'aide des documents que nous avons pu rassembler, d'expliquer comment le Drame s'était introduit dans le répertoire des Boulevards et quelle place il y avait prise. Il ne lui était pas facile, à vrai dire, de s'y présenter sous une forme soignée et littéraire : non que les spectateurs d'Audinot et de Nicolet fussent insensibles à de tels mérites ; mais les grands théâtres veillaient ; on sait jusqu'à quel point ils étaient jaloux de tout empiétement et de toute atteinte à leurs privilèges, assez influents, en cas d'infraction, pour faire retirer la parole aux pauvres acteurs forains ou pour ressusciter contre les *Délassements-Comiques*, la stupide obligation du rideau de gaze (2).

Depuis que la Comédie-Italienne avait fait main basse sur le répertoire de Mercier, comment essayer de nier que le Drame, même populaire, relevât de sa juridiction ? Par quels stratagèmes pouvait-on se soustraire à la double et impitoyable censure de concurrents érigés en juges? Il faut bien signaler, en passant, le moyen imaginé par la troupe des Associés, qui, non contente de démarquer les pièces de la Comédie-Française, en faisant de *Béverley*, la *Cruelle passion du jeu*, et du *Père de Famille*, les *Embarras du Ménage*, massacrait ce répertoire d'emprunt au point de le rendre méconnaissable (3) ; quant aux pièces nouvelles, leur qualité était trop

(1) La Harpe, *Corr. litt.*, lettre 251. On sait que la presse se départait quelquefois de ce silence méprisant, quand les œuvres en valaient la peine. Cf. p. 114, n. 1.

(2) *Mém. secrets*, IV, 9 février 1769. *Almanach des Spectacles*, 1792. Cf. Bonnassies, les *Spectacles forains et la Comédie-Française*, ch. III, et les deux ouvrages de M. Albert : les *Théâtres de la Foire* et les *Théâtres des Boulevards*.

(3) Brazier, *Histoire des petits Théâtres*, I, p. 56 ; cf. supra, pp. 198-199.

souvent en rapport avec celle de l'interprétation. Un des principaux fournisseurs des Associés, Fardeau, procureur au Châtelet et dramaturge infatigable autant que ridicule, a pris la peine de faire imprimer quelques-uns de ses chefs-d'œuvre dont l'ineptie est vraiment déconcertante. C'est dans le *Triomphe de l'Amitié* qu'on lit ces vers :

> Vous aimer, vous le dire, c'est ma suprême loi.
> ... L'amour cause souvent le plus grand embarras,
> Et c'est un vrai bonheur de ne s'y livrer pas.
> (Sc. II.)
>
> On voit beaucoup de gens se plaisant à mal faire ;
> Mon goût est décidé pour faire le contraire.
> (Sc. IX.)

Il y a d'autres diamants du même éclat dans certaines pièces de la collection Soleinne, destinées aux Associés. Celles-là, du moins, ont le mérite d'être anonymes et manuscrites (1).

Mais ce n'est là qu'une peu honorable exception : on aurait tort de généraliser et de juger le répertoire de tous les théâtres du Boulevard sur les productions informes que représentait le plus humble d'entre eux, dont les journaux ne daignaient pas même mentionner les spectacles. Bien au contraire, malgré les persécutions et l'inquisition vexatoire des acteurs privilégiés, les pièces d'Audinot et de Nicolet ne cessent de progresser en décence, en finesse et en tenue littéraire. Avant Audinot, constatent les *Mémoires Secrets*, en 1785, les spectacles des Boulevards « étaient réservés à la canaille, aux filles, aux libertins ; les turlupinades, l'indécence, la crapule y régnaient. Il a monté le sien peu à peu

(1) Citons parmi les plus niaises : l'*Honnête Voleur* ou les *Cruels Effets de la Nécessité*, les *Faux Rapports* ou le *Bailli corrigé*, l'*Heureuse Infortune*, le *Comte de Bravemont*, *Valère et Sophie ou l'Amant perdu et retrouvez* (sic). B. N., Mss fr. 9275, 9279, 9280, 9281).

sur un ton plus honnête. Ses confrères se sont piqués d'émulation, et le Boulevard est presque devenu l'école des bonnes mœurs, tandis que les autres théâtres se dégradaient (1). » Les Variétés-Amusantes, installées au Palais-Royal (2), dès 1785, ajoutent aux farces joyeuses de Guillemain et de Dorvigny les ouvrages plus relevés et non moins applaudis de Patrat et de Dumaniant. Bientôt cette jolie salle, avec sa troupe enrichie de nouvelles recrues, son répertoire de plus en plus varié et épuré, allait être digne d'accueillir les dissidents républicains de la Comédie-Française (3).

Ainsi, malgré tous les efforts des comédiens privilégiés, armés pourtant d'un redoutable droit de censure, les petits théâtres, grâce à leur ténacité et parfois aussi à la protection de la police, réussissent à représenter des ouvrages qui n'auraient été nullement déplacés sur des scènes plus relevées. En vain essaie-t-on de leur interdire tout ce qui, de près ou de loin, semble rentrer dans le répertoire des grands théâtres (4). En réalité, ils traitent les mêmes sujets, mettent en scène les mêmes faits-divers, exploitent les mêmes curiosités et les mêmes modes. Bayard est célébré à l'Ambigu, en même temps que chez les Comédiens Français et Italiens (5). Milcent avait tiré les *Deux Frères* d'un conte d'Imbert ; il

(1) *Mém. secrets*, XXVIII, 1er janvier 1785.

(2) A cette date, le Palais-Royal n'abritait pas moins de cinq petits théâtres dont seuls les Beaujolais, acquis ensuite par la Montansier, et les Variétés-Amusantes, ont quelque importance. (Cf. *Corr. litt.* de Grimm, XIV, p. 292.)

(3) En avril 1791. Dès 1785, la Comédie-Française avait deviné dans ce petit théâtre son rival le plus redoutable ; sur la lutte entre les deux théâtres et le curieux *Mémoire* pour les Variétés-Amusantes, voir M. Albert, les *Théâtres de la Foire*, pp. 302 à 309, et les *Théâtres des Boulevards*, pp. 47 à 54.

(4) A cet égard, les Registres des Boulevards, conservés aux Archives de la Comédie-Française et de l'Opéra, sont des plus instructifs. Cf. pp. 112-114.

(5) A l'Ambigu, *Bayard ou le Chevalier sans peur et sans reproche*, comédie héroïque de Pompigny.

Phototypie Baise & Douttagny. — Lyon

SCÈNES DE DRAMES,
PARODIES OU PANTOMIMES
jouées au Théâtre des Grands-Danseurs.

(Au bas, à gauche, scène de l'*Élève de la Nature*).

(Les CONTEMPORAINES *de R. de la Bretonne, t. XLII, 1785).*

paraît au Boulevard deux pièces sur la même donnée, qui obtiennent beaucoup plus de succès (1). Maillé de Marencour dramatise le *Scrupule* de Marmontel, pour les Beaujolais, et réussit là où Rochard et Grouvelle avaient échoué (2).

Souvent même, ce n'est pas des grands théâtres que viennent les initiatives heureuses : tandis que la Comédie-Française hésite, tergiverse, et finit par laisser dormir dans ses cartons le drame de Sedaine, l'Ambigu joue, en 1790, un *Paris Sauvé*, de Gabiot, qui en est directement imité. Le drame de Lemierre d'Argy sur Calas paraît aux Variétés-Amusantes, un jour plus tôt que celui de Laya, au Théâtre-Français. Le Théâtre-Italien ne dédaigne pas de faire copier servilement l'amusante *Musicomanie* d'Audinot (3) ; et La Chabeaussière a bien pu, en écrivant *Azémia ou les Sauvages*, se souvenir de l'*Elève de la Nature* (4).

Bien plus, le répertoire des petits spectacles tire de la persécution même des privilégiés le bénéfice d'appréciables libertés artistiques. Il n'y a rien, là, de paradoxal : le même sujet que la Comédie-Française devra présenter dans les formes traditionnelles, laborieusement étiré en cinq actes, soumis aux unités de temps et de lieu, exposé en vers académi-

(1) La pièce de Milcent est jouée au Théâtre-Italien en 1785 ; les *Deux petits Frères ou les Vertus de l'Enfance*, pièce anonyme, paraissent un mois après à l'Ambigu ; l'*Ecole des Frères ou l'Incertitude paternelle* est jouée, en 1790, au théâtre de la rue Richelieu (Variétés-Amusantes).

(2) Rochard, l'*Amant trop prévenu de lui-même* (Th. Italien, 1781). Grouvelle, l'*Epreuve délicate* (Th.-Français, 1785). Maillé de Marencour, la *Ruse d'Amour ou l'Epreuve* (Beaujolais) 1785).

(3) Dans la *Mélomanie*, opéra-comique de Grenier, joué en 1781, deux ans après la comédie d'Audinot. Cf. en tête de la *Musicomanie*, dans la *Petite bibliothèque des Théâtres*, t. II, l'article du *Mercure*, du 24 février 1781.

(4) De Mayeur de Saint-Paul (Grands Danseurs, 1781). L'opéra-comique de La Chabeaussière est de 1787.

ques et pompeux, l'Ambigu pourra, devra même, lui donner l'allure qui convient à un « théâtre à côté » et à des spectateurs plébéiens (1). Heureuse obligation, qui permet aux auteurs d'adopter la coupe qui sied le mieux au sujet, de changer à leur gré le lieu de la scène et de donner ainsi prétexte à un grand luxe de décors et de costumes, enfin, de faire passer dans leur dialogue, cette robuste verdeur du langage familier, interdit à leurs augustes concurrents.

S'ils restent le plus souvent populaires, ils évitent, avec un zèle louable, de paraître populaciers. On leur reproche assez amèrement l'immoralité de leurs parades, de leurs acteurs, et même de leur public (2). Ils vont s'efforcer de mériter les éloges des moralistes, comme ceux des littérateurs. Les *Mémoires Secrets*, que nous avons cités, ne sont pas seuls à noter cette remarquable évolution : le *Journal de Paris*, à propos d'*Esope à la Foire* (3), le *Mercure*, à propos des *Deux Sœurs* (4), le *Journal général de la France*, à propos de *Clary* (5), rendent aux Boulevards le même témoignage. Dorvigny, qu'on avait accusé de grossièreté lorsqu'il donna sa joyeuse farce de *Janot*, se voit reprocher d'avoir tourné au prédicateur dans *Christophe le Rond* (6). Jusque dans les genres les plus frivoles, dans les opéras-comiques, joués sur la scène des Beaujolais, par des enfants et des

(1) Sur ces obligations, sans cesse rappelées par les privilégiés, cf. Bonnassies, les *Spectacles forains et la Comédie-Française*, p. 64.

(2) Les critiques de ce genre, souvent reprises par la Comédie-Française et ses défenseurs, sont développées avec un luxe de détails tout à fait curieux dans un opuscule paru en 1781, et attribué à Th. Rousseau : *Lettre à M. X... sur les Spectacles des Boulevards*. Cf. Restif de la Bretonne, les *Nuits de Paris*, VIe partie, pp. 43 et sqq., et Sélis, *Lettre à un père de famille sur les petits spectacles de Paris* (1789).

(3) 10 août 1782. L'article est en partie cité pp. 84-85.

(4) 18 octobre 1783.

(5) 18 juin 1785 : « Cette scène (l'Ambigu), paraît prendre une nouvelle forme, s'animer d'un nouvel esprit. »

(6) V. la préface de cette comédie, publiée en 1782.

marionnettes, on voit se révéler des tendances édifiantes (1). L'affiche de l'Ambigu et des Grands-Danseurs est à elle seule un traité de morale en action : *Un Bienfait n'est jamais perdu*, la *Fille généreuse et le Tapissier de Saint-Germain-en-Laye ou le Bon Oncle bourru*, le *Voleur converti par la dame secourable ou le Paysan de Champigny*, la *Bienfaisance*, le *Souper de la Courtisane vertueuse*, le *Pardon imprévu de la Nièce malheureuse* (2), etc.

Hélas ! il faut nous résigner à ignorer le contenu de ces titres prometteurs ! Les comédiens-auteurs, à qui Audinot et Nicolet allouaient généreusement dix-huit livres par chef-d'œuvre (3), étaient trop féconds pour faire imprimer toutes leurs productions. Les plus applaudies, du moins, sont parvenues jusqu'à nous, et nous font connaître une littérature dramatique souvent fort piquante, et, dans l'ensemble, beaucoup plus vertueuse que ne le feraient supposer les anathèmes de Th. Rousseau et de Restif de la Bretonne.

Nous trouvons dans ce répertoire trop peu connu, qui fleurit pendant une dizaine d'années à l'Ambigu, aux Grands-Danseurs, aux Variétés-Amusantes, tous les spécimens du drame touchant, depuis l'innocente berquinade jusqu'au mélodrame. L'*Orgueilleuse* de Gabiot, et les *Deux Sœurs* de Mlle de Saint-Léger, « petite pièce pleine d'honnêteté, de sensibilité, de naïveté (4) », semblent extraites du *Théâtre*

(1) Par exemple dans la *Ruse d'amour* et le *Pouvoir de la Nature*, de Maillé de Marencour. Sur ce singulier spectacle, où des enfants jouaient la pantomime, pendant qu'on parlait et chantait leur rôle dans la coulisse, cf. *Corr. litt.* de Grimm, XIV, 292, et M. Albert, les *Théâtres des Boulevards*, pp. 29-30. Ce petit théâtre s'était ouvert en octobre 1784.

(2) Toutes ces pièces figurent sur les programmes des Boulevards entre 1785 et 1789.

(3) C'est le chiffre indiqué dans une lettre de Nicolet à Beaunoir, citée par de Manne et Ménétrier, *Galerie historique des Comédiens de la troupe de Nicolet*, t. II, p. 13. Cf. pp. 118-119.

(4) *Mémoires secrets*, XXIII, 15 juin 1783.

d'Education de Mme de Genlis ; dans le *Danger des Liaisons*, tiré d'un conte de Marmontel, Mme de Beaunoir fait parler fort congrûment les gens du grand monde, tandis qu'elle donne, dans le *Sculpteur*, un tableau sincère et vivant des ménages d'artistes. Dans quel drame du Théâtre-Français trouverait-on, prises sur le vif et comme sténographiées, les conversations de petites gens qui émaillent l'*Artiste infortuné* ou le *Portefeuille* (1) ? Voulez-vous être attendris par des infortunes imméritées, d'édifiants traits de bienfaisance ou des reconnaissances touchantes ? Le théâtre de Nicolet vous offre le *Bon Seigneur* de Ribié et la *Réconciliation des Ennemis généreux* (2); l'Ambigu, *Philips et Sara* de Marsollier, les *Deux petits Frères ou les Vertus de l'Enfance ;* les Variétés-Amusantes, le *Dragon de Thionville* de Dumaniant, le *Triomphe de la Bienfaisance* de Passot de Saint-Aimé, les *Bonnes Gens* de Guillemain. Aimez-vous les intrigues savamment charpentées, où l'intérêt haletant est sans cesse suspendu et ravivé. Pigault-Lebrun, avec l'*Orpheline* et *Charles et Caroline;* Bodard de Tezay, avec le *Duc de Monmouth* (3), vous serviront à souhait. Vous plaît-il de suivre de fantastiques aventures, qui se déroulent en une Amérique de convention, une Turquie parisianisée ou des Indes problématiques ? Choisissez entre les *Torts apparents ou la Famille américaine* de Gorgy, le *Sultan généreux* de Dorvigny, le *Vannier et son Seigneur* de Guillemain, le *Français en Huronie* de Dumaniant, l'*Auto-da-fé ou le Français à Goa* de Gabiot, drame aussi exotique qu'anticlérical (4).

(1) La première de ces pièces est de Destival de Braban, la seconde d'Audinot et Arnould-Mussot.

(2) Cette pièce, imitée d'un drame allemand de Wezel, est restée anonyme.

(3) Variétés-Amusantes, 1788, 1789 et 1790.

(4) Pièces jouées aux Variétés-Amusantes et à l'Ambigu, entre 1783 et 1790.

V

Les derniers ouvrages de cette liste forcément incomplète, — ceux surtout de Dumaniant, de Gabiot et de Pigault-Lebrun, — offrent déjà, par la complication parfois naïve de leur intrigue, la solennité vulgaire de leur style, et la pompe de leur mise en scène, tous les caractères essentiels du *Mélodrame*, tel que Pixérécourt et ses émules l'illustreront quelques années plus tard. Qu'est-ce donc, au juste, que le *Mélodrame ?* Comment le Drame, littéraire au début, a-t-il évolué vers ce genre inférieur ?

C'est sous le titre de mélodrame que nous avons vu paraître, dès 1775, le *Pymalion* de Rousseau. Mais quel rapport entre ce monologue passionné, écrit dans le style de la *Nouvelle Héloïse*, et les grossières élucubrations qui fleurirent au Boulevard du Crime ? Il y a moins loin de l'un à l'autre qu'on ne pourrait le croire, et si la genèse du Mélodrame est un peu complexe, du moins les phases qu'il a subies sont-elles assez logiquement enchaînées. L'ouvrage de Rousseau ne suscita qu'une imitation au Théâtre-Français : *Pyrame et Thisbé* de Larive (1783) ; ailleurs, nous en rencontrons un certain nombre. Qu'est-ce qu'*Ariane abandonnée*, traduite de Brandes par Dubois, et jouée avec quelque succès au Théâtre-Italien en 1781, ou encore *Héro et Léandre* de Florian, représenté à l'Ambigu en 1784 ? Des monologues, ou de courtes scènes à deux personnages, empruntées à des sujets antiques, où la déclamation est tantôt soutenue, tantôt entrecoupée par l'orchestre : c'est exactement la formule de *Pygmalion*, formule étroite et d'application restreinte, qu'il faudra

bientôt modifier pour satisfaire aux goûts du public. Mayeur de Saint-Paul, dans la *Pomme ou le Prix de la Beauté* (Ambigu, 1779), Florian, dans *Galathée* (Ambigu, 1785), augmentent le nombre des acteurs et le libretto de cette dernière pièce indique les airs d'opéras en vogue — tels que *le Déserteur* et *Richard Cœur de Lion* — que l'orchestre doit faire entendre pour souligner les différentes péripéties. Nous voilà déjà assez près du *trémolo* que connaissent bien, dans nos théâtres de province, les spectateurs du dimanche (1). Remplaçons les héros antiques par des personnages modernes, tout en conservant la musique de scène, nous aurons le *Mélodrame bourgeois*, dont le premier et curieux exemplaire paraît être l'*Elève de la Nature* de Mayeur de Saint-Paul, joué chez Nicolet, en 1781. Il ne s'agit plus que de le porter d'un à trois actes, d'en multiplier encore les incidents et les personnages, pour aboutir à *Cœlina ou l'Enfant du Mystère*.

D'autre part, les théâtres des Boulevards représentaient un grand nombre de pantomimes à sujets historiques, mythologiques, féeriques ou même contemporains, telles que les *Quatre Fils Aymon*, le *Siège d'Orléans*, *Hercule et Omphale*, la *Belle au Bois dormant*, la *Mort du Capitaine Cook*, le *Maréchal des Logis* (2) ; là, c'est l'orchestre qui est chargé de suppléer à la parole et d'expliquer, par des airs appropriés, la nature des situations ; de temps à autre, un écriteau ou une apparition de lettres lumineuses vient fournir aux spectateurs des données plus précises sur la marche de la pièce. Puis on se hasarde à faire prononcer quelques mots

(1) On a désigné aussi sous le nom de *mélodrames* les petits opéras-comiques des Beaujolais, parlés ou chantés dans la coulisse, mimés sur la scène, dont il a été question plus haut.

(2) Ces pantomimes sont pour la plupart l'œuvre d'Audinot ou de son associé Arnould-Mussot ; cf. F. Gaiffe, *Un Dramaturge bisontin au* XVIIIe *siècle : Arnould-Mussot*. (*Mém. de la Société d'Emulation du Doubs*, Besançon, 1905.)

à un acteur pour éclaircir un point obscur, et l'on arrive peu à peu à mentionner sur les affiches des « pantomimes parlées et dialoguées (1) », que le public applaudit à tout rompre, sans s'aviser que leur titre implique une contradiction dans les termes : dès lors, le *Mélodrame historique à grand spectacle* est créé (2). Ainsi, le *Pygmalion* de Rousseau et les puériles pantomimes d'Arnould-Mussot viennent se fondre en un genre commun. L'accompagnement musical, qui lui a donné son nom, pourra devenir tout à fait accessoire ou même disparaître complètement : l'idée de mélodrame s'attachera désormais à tout drame populaire, où les incidents multipliés, les effets violents, l'opposition du tragique et du comique, la splendeur des décors et des costumes, constituent les principales sources d'intérêt.

Dans les années qui précèdent immédiatement la Révolution, fleurit un genre assez voisin du Mélodrame, celui des *faits historiques* : « Une autre ressource à la portée de tout le monde, écrit La Harpe, en 1790, c'est de faire des espèces de pantomimes de certaines actions, qui, par elles-mêmes, n'ont rien de propre au théâtre, quoique fort belles dans l'histoire, comme le dévouement de d'Assas et celui du jeune Desilles dans l'affaire de Nancy. On a représenté l'un et l'autre en un acte, sous le titre de *traits historiques*, car les auteurs eux-mêmes n'osent pas donner des titres dramatiques à ces sortes de canevas qui sont, en effet, des monstres sans nom. Mais l'appareil militaire, les bonnets de grenadier, les

(1) C'est notamment sous ce titre que parut le *Chevalier sans peur et sans reproche* de Pompigny. Le registre des Boulevards, conservé aux Archives de la Comédie-Française, mentionne, presque à chaque page, les réclamations des comédiens privilégiés contre cette appellation fallacieuse.

(2) Cette évolution de la pantomime vers le mélodrame a été très nettement indiquée par M. M. Albert (les *Théâtres des Boulevards*, pp. 19-21).

baïonnettes, les mots de liberté et de patriotisme font tout passer pour le moment. On n'oserait siffler une *sottise patriotique* (1). » L'auteur du *Tombeau de Desilles*, l'inépuisable Desfontaines, avait déjà en 1786 mis l'*Incendie du Havre* en opéra-comique (2), sans prendre la peine de donner quelque apparence dramatique à cette « tranche de vie » que la critique trouva médiocrement succulente. La même année, Dumaniant découpe sans plus de façon un fait-divers du *Journal de Paris*, et le fait jouer aux *Variétés-Amusantes*, sous le titre du *Dragon de Thionville*, digne émule du *Maréchal des Logis* de l'Ambigu (3). Le nombre de ces *traits* ou *faits historiques* est considérable : l'histoire du baron de Trenck, après avoir enrichi Curtius et ses confrères en figures de cire (4), met aux prises Gabiot et Mayeur de Saint-Paul, qui luttent de platitude et de niaiserie dans les pièces (en vers ! !), où ils retracent les aventures de cet infortuné prisonnier. L'héroïsme de Desilles est aussi célébré par plusieurs dramaturges (5). Au début de la Révolution, les traits contemporains alternent avec des anecdotes plus anciennes et les exploits d'illustres voleurs de grand chemin avec les éloges du bon roi Henri (6).

(1) *Corr. litt.*, lettre 286.

(2) Le titre exact est : l'*Incendie du Havre*, fait historique en un acte, en prose et en vaudevilles (Th.-Ital.)

(3) Cette pantomime d'Arnould mettait en scène un fait réel, et le vertueux maréchal des logis qui en était le héros assista lui-même à la représentation de ses exploits. (*Mém. secrets*, XXX, 11 et 16 novembre 1785.)

(4) *Corr. litt.* de Grimm, XV, p. 236. La pièce de Gabiot fut jouée à l'Ambigu, celle de Mayeur chez Nicolet (1788).

(5) La pièce de Desfontaines, le *Tombeau de Desilles*, fut représentée au Théâtre-Français ; celle de Dejaure, le *Nouveau d'Assas*, au Théâtre-Italien, toutes deux en 1790.

(6) Les *Voyageurs ou le Danger des Hôtelleries*, à l'Ambigu ; *Henri IV à Paris*, la *Nuit de Henri IV*, chez Nicolet ; le *Berceau de Henri IV*, au Théâtre-Français comique et lyrique, etc.

VI

Bientôt ce genre de pièces va prendre, les progrès de la Révolution aidant, un caractère de propagande agressive : un drame sera moins une œuvre littéraire qu'une manifestation politique. La Comédie-Française ne sera pas la dernière à porter sur la scène les passions de la rue ; tout fait important fournira matière à un à-propos patriotique. Après des pièces de tendance modérée, comme le *Tombeau de Desilles* et le *Réveil d'Epiménide* (1), ou des badinages voltairiens comme le *Couvent* de Laujon (1790), on voudra accentuer la note jacobine et anti-religieuse, si bien que la discorde se mettra au camp des comédiens ; la fraction rouge émigrera au Palais-Royal et y bafouera le *Modéré* (2), tandis que les réactionnaires restés au faubourg Saint-Germain y exalteront l'*Ami des Lois* (3). L'histoire de cette séparation a été trop souvent contée pour que nous la reprenions ici (4). Elle ne rentre pas, du reste, dans notre sujet, car, avant la scission définitive entre les deux troupes, il s'était produit un événement important, qui clôt la période dramatique que nous étudions. Le 13 janvier 1791, l'Assemblée Nationale avait rendu un « décret solennel et péremptoire », dont voici les premiers articles :

« Article premier. — Tout citoyen pourra élever un théâtre public et y faire représenter des pièces de tous les gen-

(1) Cette dernière pièce est de Flins des Oliviers (1790).

(2) Comédie de Dugazon, théâtre de la République (1793).

(3) Comédie de Laya, théâtre de la Nation (1793).

(4) V. notamment Etienne et Martainville, *Histoire du Théâtre-Français depuis le commencement de la Révolution jusqu'à la réunion générale*, t. II, pp. 61 et sqq., et Muret, l'*Histoire par le Théâtre*, ch. Ier.

res, en faisant, préalablement à l'établissement de son théâtre, sa déclaration à la municipalité des lieux.

« Art. II. — Les ouvrages des auteurs morts depuis cinq ans et plus sont une propriété publique, et peuvent, nonobstant tous anciens privilèges qui sont abolis, être représentés sur tous les théâtres, indistinctement.

« Art. III. — Les ouvrages des auteurs vivants ne pourront être représentés sur aucun théâtre public, dans toute l'étendue de la France, sans le consentement formel et par écrit, des auteurs, sous peine de confiscation du produit total des représentations, au profit des auteurs. »

On conçoit toute l'importance de ce décret qui établissait en France la liberté complète des spectacles, en même temps qu'il reconnaissait officiellement les droits de la propriété littéraire. Les résultats en furent tels que cette date du 13 janvier 1791 inaugure une ère nouvelle dans l'histoire de notre théâtre. L'évolution du Drame devait, naturellement, suivre une marche toute différente, du jour où les genres les plus divers allaient pouvoir se produire sur toutes les scènes, sans autres entraves que les marques d'improbation d'un public plus attentif aux tendances politiques et sociales des œuvres qu'à leur valeur artistique.

Nous nous arrêterons donc au moment où l'histoire du Drame se confond, en quelque sorte, avec celle de la Révolution elle-même. Mais il n'est pas inutile d'examiner la place que tient à cette date, dans la production théâtrale, le genre illustré par Diderot, Beaumarchais, Sedaine et Mercier. Un grand changement s'est opéré, depuis la publication du *Fils Naturel*, que nous avons prise comme point de départ. Le Drame, tant combattu au début, a fini, grâce aux encouragements intermittents du public et à la dédaigneuse tolérance de la critique, par conquérir droit de cité sur notre scène ;

Il a su s'assouplir et se diversifier, suivant les différentes classes sociales auxquelles il s'adressait ; de transformations en transformations, il est devenu, sur les scènes secondaires, le Mélodrame, et sous ce nouveau titre, il va être appelé à une singulière fortune. Le Drame a su s'associer à la musique pour constituer une nouvelle forme d'Opéra-comique, qui, à peine amplifiée et compliquée, survivra pendant presque tout le XIXe siècle. A son exemple, la Tragédie a recherché davantage la pompe du spectacle, la vérité de la pantomime et du costume ; elle a encore accentué ses tendances philosophiques. La Comédie, modifiée dans le même sens, tend de plus en plus à s'éloigner de la farce, pour devenir une sorte de Drame tempéré (1). Enfin, le Drame, sous sa forme la plus littéraire, tel que l'avait conçu l'auteur du *Fils Naturel*, a trouvé dans presque tous les théâtres des spectateurs bienveillants et des interprètes convaincus (2).

Sur notre première scène, son crédit est loin d'avoir baissé. En 1789, les drames figurent soixante-quatre fois sur l'affiche, quatre-vingt-quatre fois en 1790. En y joignant les comédies larmoyantes telles que la *Gouvernante*, *Nanine*, le *Séducteur*, etc., on arrive à constater que le genre sérieux parais-

(1) La Comédie franchement gaie semble pendant plusieurs années le privilège exclusif de théâtres secondaires, comme les *Variétés-Amusantes*. Puis elle reprend peu à peu sa place sur les grandes scènes avec Collin d'Harleville et Andrieux. Mais l'évolution vers le Drame a été assez accentuée pour que la critique salue comme un événement ce retour au genre de Molière.

(2) Aussi les auteurs, réduits à faire imprimer leurs drames faute d'en pouvoir obtenir la représentation, sont-ils de moins en moins nombreux et leurs ouvrages de plus en plus faibles. Dans la période qui nous occupe, en dehors des recueils destinés à l'éducation (Berquin, Mme de Genlis, Sauvigny, etc.), il n'y a guère à signaler comme présentant quelque intérêt, que le curieux *Théâtre moral* de Cubières (1786), les premiers essais de Mme de Staël, publiés la même année, les drames historiques de Mercier, dont la représentation était impossible, et des pièces arrêtées par la censure pour raison politique, comme *Maillard* de Sedaine (joué dès 1782 chez Mme de Montesson).

sait plus de cent fois par an. En dehors des œuvres nouvelles, on conserve au répertoire le *Père de Famille*, *Dupuis et Desronais*, le *Philosophe sans le savoir*, *Eugénie*, *Béverley*, l'*Orphelin Anglais*, les *Amants généreux*, la *Partie de Chasse de Henri IV*, *Pygmalion*, le *Bienfait anonyme*, la *Maison de Molière*, sans parler des pièces de Voltaire et la Chaussée.

Au Théâtre-Italien, c'est à ce moment l'Opéra-comique qui domine (1), mais l'Opéra-comique larmoyant, frère du Drame. Citons, parmi les ouvrages de ce genre les plus souvent représentés : l'*Amitié à l'Epreuve* de Favart le *Déserteur*, *Félix ou l'Enfant trouvé*, *Aucassin et Nicolette*, *Richard Cœur de Lion*, le *Comte d'Albert* de Sedaine ; *Henri IV* de Du Rozoy ; *Julie*, les *Trois Fermiers*, *Sargines* de Monvel ; *Nina* et les *Deux Petits Savoyards* de Marsollier ; la *Négresse* de Radet et Barré, etc. Mais le Drame proprement dit et la Comédie attendrissante ne perdent pas leurs droits; nous voyons en effet figurer au répertoire, en 1789-1790, les ouvrages suivants : le *Déserteur*, l'*Indigent* et la *Brouette du Vinaigrier* de Mercier ; les deux *Tom Jones* et la *Femme Jalouse* de Desforges ; le *Bon Ménage*, le *Bon Père*, la *Bonne Mère* de Florian ; *Montrose et Amélie* et la *Veuve Anglaise* de Faur ; les *Epoux réunis*, l'*Epoux généreux*, l'*Incertitude maternelle*, *Louise et Volsan* de Dejaure ; les *Deux Frères* de Milcent ; le *Duel* de Lieutaud ; les *Dangers de l'absence* de Pujoulx ; l'*Homme à Sentiments* de Chéron ; l'*Ecole de l'Adolescence* de d'Andilly ; les *Arts et l'Amitié* de Bouchard ; *J.-J. Rousseau à ses derniers moments* de Bouilly.

On voit que, si le Drame a conquis de nouvelles positions

(1) Surtout à partir de janvier 1790, date à laquelle la Comédie-Italienne obtint l'autorisation de jouer des ouvrages en musique les mardis et vendredis, et licencia ceux de ses artistes qui ne jouaient que dans la comédie. (Cf. Arthur Pougin, l'*Opéra-Comique pendant la Révolution*, Paris, 1891, pp. 28-29.)

dans les petits théâtres, il n'a pas perdu celles qu'il occupait sur les deux scènes privilégiées. De même la province, qui avait devancé Paris en acclamant Arnaud et Mercier, continue de se plaire aux émouvantes péripéties du tragique bourgeois. Marsollier des Vivetières offre la primeur de la *Confiance trahie* (1) et de *Norac et Javolci* (2) aux Lyonnais qui applaudissent aussi les spectacles d'enfants d'Audinot et les pantomimes d'Arnould. Collot d'Herbois promène ses drames d'Angers à Bordeaux et de Bordeaux à Lyon. En 1786, Mercier est l'objet, au théâtre de Rouen, d'une véritable ovation (3). Partout le Drame occupe dans le répertoire une place prépondérante (4).

Nous avons montré quel rang important le Drame tient dans notre théâtre au début de la Révolution, et par quelles transformations il s'est adapté aux différentes scènes et plié au goût des différents publics. Le nouveau régime de liberté va modifier profondément les conditions de la production théâtrale. C'est dans la conclusion de cette étude que nous serons amené à considérer le rôle du Drame pendant la période révolutionnaire et à montrer par quels liens — souvent

(1) La Chabeaussière avait traité le même sujet, la même année, au Théâtre-Italien, dans la *Confiance dangereuse* (1784).

(2) Cette pièce retraçait l'aventure de Beaumarchais en Espagne. Voir, outre la thèse de M. Lintilhac, E. Vingtrinier, le *Théâtre à Lyon au* XVIII*e siècle*, et les articles de MM. L. Morel (*Rev. d'hist. litt. de la France*, 1903, n° 4), et Baldensperger (*Studien zur vergl. Litteraturgeschichte*, 1905, V. 2e partie, p. 255).

(3) *Journal de Normandie*, du 8 novembre 1786, cité par Béclard, pp. 716-717.

(4) Par exemple on joue à Angers, entre 1780 et 1790, l'*Habitant de la Guadeloupe*, les *Deux Sœurs*, l'*Ecole des Mœurs*, le *Bon Père*, le *Bon Fils*, le *Dragon de Thionville*, le *Comte de Waltron*, *Auguste et Théodore*, etc. ; à Dijon, les *Deux Frères* de Milcent, *Clémentine et Desormes*, *Féodor et Lisinka*, l'*Ecole des Mœurs*, *Henriette*, *Montrose et Amélie*, etc. (Queruau-Lamerie, *Notice sur le théâtre d'Angers*. De Gouvernain, le *Théâtre à Dijon*.)

bien ténus — il se rattache au Romantisme et à la Comédie moderne. Mais, auparavant il convient, après avoir retracé l'histoire extérieure du genre, d'en examiner successivement les différents éléments constitutifs : à la base, les idées philosophiques, qui en sont la raison d'être, puis la représentation des caractères et des conditions, soit dans le milieu contemporain, soit dans les milieux historiques ; enfin, la technique dramatique, avec ses procédés et ses règles, ses moyens d'expression et de réalisation scénique.

TROISIÈME PARTIE

LA MATIÈRE DU DRAME

CHAPITRE PREMIER

Les Idées philosophiques et morales.

I. — L'enseignement moral, préoccupation première et but essentiel du Drame, détermine le choix des sujets et toute la structure des pièces. Il n'y est pas dissimulé, mais ouvertement et maladroitement affiché.

II. — Excellence de la nature : l'homme primitif sur la scène ; le sauvage opposé à l'homme civilisé, la campagne à la ville, les classes laborieuses aux classes privilégiées. — Affirmation de la bonté foncière de l'homme ; glorification de la passion.

III. — La morale sociale du Drame est en partie traditionnaliste. — Défense du mariage et de la famille.

IV. — Pitié pour les faibles et les opprimés. — Féminisme. — Revendications égalitaires. — Eloge du commerce. — Préjugés divers.

V. — Questions religieuses : guerre au fanatisme ; la religion naturelle. — Attaques directes ou détournées contre la royauté. — Patriotisme et internationalisme.

I

Nous savons que l'enseignement moral est le but essentiel du Drame, qu'il passe aux yeux des novateurs avant toutes les réformes techniques et esthétiques. Il est donc naturel de commencer l'étude des différents éléments qui constituent le genre, en essayant d'énumérer et de classer les principales idées morales, sociales, politiques et religieuses, que Diderot et ses imitateurs ont portées sur la scène. Les chapitres qui précèdent ont suffisamment indiqué l'importance du développement pris par le Drame à la fin du XVIIIe siècle ; on sait assez, d'autre part, combien le zèle inlassable des philosophes craignait peu de s'attaquer à toutes les questions et d'y descendre jusqu'à l'extrême détail : on comprendra donc qu'il ne s'agit point ici de mentionner toutes les théories émises dans les nombreuses pièces que nous avons dû citer précédemment ; nous essayerons seulement de dégager les notions essentielles dont l'ensemble forme ce que l'on pourrait appeler la *philosophie du Drame*. Cet exposé permettra de saisir dans leur origine les graves lacunes esthétiques qui ont fait avorter la tentative de Diderot ; la nature des idées philosophiques professées par les dramaturges a déterminé la psychologie de leurs personnages ; l'importance attribuée à la propagation de ces idées a fait négliger certaines réformes techniques, en a orienté d'autres dans un sens peu conforme aux vrais intérêts de l'Art. Ainsi, dans le développement du Drame, comme dans ses origines, le côté social domine le côté littéraire et en explique souvent jusqu'aux particularités les plus extérieures et les plus étran-

gères, en apparence, à ce qui constitue le fond même du genre (1).

Au reste, l'importance que les dramaturges attachent à la leçon morale qui doit se dégager de leurs ouvrages, éclate visiblement dès la lecture la plus superficielle. Chaque drame, nous l'avons montré (2), est la mise en action de quelque vérité salutaire, et l'on se rend compte bien vite que l'enseignement ne s'ajoute pas à l'œuvre d'art pour en augmenter la valeur, mais qu'il en est la raison d'être et le but final ; le choix du sujet est presque toujours déterminé par une intention de propagande et non par le désir de mettre en scène quelque situation particulièrement dramatique ou quelque état psychologique curieux et neuf. Un écrivain rencontre-t-il dans les journaux un trait d'humanité, propice aux belles tirades sur la charité, la bienfaisance, la mauvaise répartition des richesses et les infortunes de la vertu ? vite il en tire un drame, sans se demander s'il y a, là, matière à une véritable œuvre de théâtre. Feuillette-t-il un roman où quelque union entre un grand seigneur et une villageoise (3) a inspiré à l'auteur vingt pages de déclamations sur l'inégalité des conditions et l'austérité des classes laborieuses ? voilà encore de quoi faire un drame selon la meilleure formule, pourvu que les vingt pages de déclamation y soient entièrement reproduites pour la plus grande joie du parterre.

Sans doute, une pièce à thèse peut être une œuvre dramatique supérieure, mais à condition que la démonstration res-

(1) M. Fontaine a écrit tout un livre sur le *Théâtre et la Philosophie au* XVIII*e siècle*. Il arrivera forcément que, dans la suite de cette étude, nous nous rencontrerons avec lui ; mais, outre qu'il s'occupe à la fois de la Tragédie et du Drame, et que pour ce dernier genre il se borne aux œuvres les plus connues, il est certains points sur lesquels nous nous séparons nettement de lui. (V. infra, pp. 276 et sqq.)

(2) Cf. p. 97.

(3) *Laurette* de Marmontel, par exemple.

sorte naturellement de l'action et du jeu des caractères, que le spectateur soit amené, par une nécessité inflexible, à tirer lui-même les conclusions que veut lui faire adopter l'auteur. Mais il en est autrement si tout se passe en discours, si la pièce devient une conférence dialoguée où chacun des acteurs débite, à son tour, quelque parcelle des vérités qu'on a projeté d'inculquer aux spectateurs. C'est, malheureusement, sous cette forme inférieure, trop employée déjà par Voltaire dans un grand nombre de tragédies, que se présente le Drame du XVIIIe siècle. Il y a d'heureuses exceptions : le *Philosophe sans le savoir* en est une ; mais elles sont bien rares, et un pareil procédé était trop commode pour ne pas se répandre de plus en plus, grâce à la complicité du public.

Les théoriciens se sont quelquefois demandé si la leçon morale devait ressortir d'un dénoûment où le vice fût puni et la vertu récompensée ou simplement de la sympathie et de l'antipathie inspirées au spectateur par les différents personnages (1). Un dramaturge comme Mercier aurait pu négliger de prendre part dans cette discussion ; chez lui, la leçon morale se trouve directement exprimée, à chaque scène, à chaque ligne, dans les prolixes discours de ses héros. Dans telle de ses pièces, comme le *Campagnard ou le Riche désabusé*, il ne se passe absolument rien ; ce sont, d'un bout à l'autre, des conversations où un certain M. de Bourval, qui représente l'auteur lui-même, entonne, en l'honneur de la campagne, des hymnes que Mercier devaient trou-

(1) La première de ces théories n'est plus guère en faveur aujourd'hui que chez les faiseurs de mélodrames. Elle était couramment admise au XVIIIe siècle. (V. La Harpe, *Lycée*, t. XI, p. 364, sur le *Méchant* de Gresset ; de Bièvre, le *Séducteur*, notes du dernier acte, avec ses deux dénouements.) Mercier (*Du Théâtre*, pp. 246-247) résout la question dans le sens moderne. V. encore Restif de la Bretonne, la *Mimographe*, pp. 123-126 ; Cubières, *Essai sur la Comédie*, IIe partie, en tête du *Théâtre Moral* ; *Journal de Paris*, 18 mars 1782 ; *Année littéraire*, 1784, t. I, pp. 304 et sqq., etc.

ver fort éloquents, tandis que deux pimbêches parisiennes débitent, en sens contraire, les pires inepties (1). D'autres fois, il y a une intrigue, et même une intrigue romanesque et parfaitement invraisemblable ; mais, à chaque pas, elle s'arrêtera pour laisser la place à un petit discours, souvent très indirectement rattaché à l'action (2).

Dans les cas les plus heureux, la pièce paraît construite tout exprès pour amener avec quelque vraisemblance les différents développements généraux qui en font tout le prix: sujet, action, péripéties, caractères ne sont qu'un cadre commode où viennent se succéder, comme des couplets de revue, les sermons laïques que l'auteur adresse au parterre. Lisons, par exemple, la *Jeune Indienne* de Chamfort : il s'agit d'un Anglais qui, ayant vécu longtemps en pays exotique avec une compagne aussi fidèle de cœur que brune de peau, s'apprête à regagner sa patrie, en abandonnant la malheureuse Betti pour convoler en justes noces avec une jeune miss. On voit sans peine quel champ cette donnée offre aux tirades contre la civilisation; Betti, qui n'a jamais connu d'autre Européen que son cher et volage Belton, s'étonne douloureusement chaque fois qu'elle prend contact avec nos mœurs et nos usages, et ces surprises successives amènent autant de dissertations morales sur la barbarie du monde soi-disant policé ; comme la pièce n'a qu'un acte, nous en sommes quittes pour deux ou trois petites conférences sur le rôle de l'or

(1) Le drame de *Montesquieu à Marseille* n'est pas moins curieux : pour combler les vides d'une action par trop sommaire, il y est traité successivement et abondamment du commerce et de ses bienfaits, de la sainteté du mariage et de la famille, des persécutions auxquelles la vérité est en butte, de la supériorité des ouvrages modernes, de la constitution anglaise, des Etats-Unis d'Europe, de la culture de la vigne, de l'art théâtral, etc., etc. Il est juste d'observer que cette pièce, comme le *Campagnard*, n'a pas été représentée.

(2) Par exemple dans *Natalie*, le *Faux Ami*, les *Tombeaux de Vérone*, l'*Honnête criminel*, etc.

dans la société, et sur les formalités officielles dont nous entourons indiscrètement la libre union de deux cœurs ; mais si elle comportait cinq actes, toutes nos lois, toutes nos conventions, toute notre morale y passeraient et les œuvres complètes de Rousseau nous seraient débitées en tranches, impitoyablement.

On le voit, nous n'aurons pas grand'peine à dégager les théories philosophiques contenues dans le Drame ; le minerai est à fleur de terre, net et pur de tout alliage ; il n'est pas besoin de se livrer à des conjectures savantes sur les intentions de l'auteur, elles sont claires et s'affirment ouvertement ; le cours de morale qui doit nous être enseigné sera professé, tantôt par un raisonneur, qui, à chaque scène importante, nous apprendra ce que l'auteur en pense et ce que nous devons en penser (1), tantôt par les héros eux-mêmes, qui s'arrêteront complaisamment pour nous dicter une opinion sur leurs personnes, sur leur entourage et sur les principales questions sociales que soulève la pièce. Nous ne sommes donc pas obligé de nous demander si l'auteur donne raison à Alceste ou à Philinte ; les points sont mis sur les *i*, et le dernier reproche que l'on puisse faire à cette production dramatique, si abondante et si médiocre, serait de manquer de clarté. Il nous suffira donc d'établir un peu d'ordre dans toutes ces idées générales, lancées à l'aventure, qui se pressent en foule, se mêlent, se heurtent et se coudoyent sans toujours se reconnaître ; beaucoup d'entre elles sont semblables et toutes voisines ; toutes procèdent des mêmes principes, très généreux et très simplistes, qui ont inspiré la philosophie du XVIIIe siècle : retour à la Nature, triomphe de la Raison et de l'Humanité !

(1) Le personnage de Benvoglio, dans les *Tombeaux de Vérone*, est le type le plus parfait du genre. Ce philosophe du XVIIIe siècle, qui disserte à perte de vue sur les différentes aventures de Roméo et Juliette, est bien caractéristique de l'époque où le drame a été écrit.

II

« Tout est bien, sortant des mains de l'auteur des choses ; tout dégénère entre les mains de l'homme. » Cette phrase célèbre qui ouvre l'*Emile*, semble avoir servi de devise au Drame tout entier. La bonté native de l'homme et la corruption de la société y sont regardées comme deux dogmes fondamentaux et inattaquables. Quand il s'agira d'en montrer les conséquences psychologiques, nous verrons à quels piètres résultats cette conception de l'homme a conduit les dramaturges dans la peinture des caractères et des passions, en leur ôtant toute clairvoyance, toute faculté d'analyse, en leur faisant considérer le cœur humain comme une machine très simple, un instant faussée par la vie sociale, mais bien vite ramenée à sa marche normale par l'intervention toute puissante de la sensibilité et de la raison. Pour le moment, contentons-nous de rechercher sous quelles formes cette idée se présente dans le Drame et par quels moyens variés elle s'affirme aux yeux du public.

Il semble, à première vue, bien chimérique de montrer au théâtre l'homme primitif, tel que le conçoivent les philosophes optimistes, d'après des données *a priori* qui n'ont aucun pied dans la réalité. C'est pourtant ce qui a été tenté dans une pièce bien oubliée aujourd'hui, ainsi que le roman dont elle est tirée (1), mais qui n'en est pas moins fort curieuse. Un anglais, Johnson, après avoir élevé six enfants, a eu la singulière idée d'enfermer le septième dans une cage de bois,

(1) Le roman de l'abbé Beaurieu, qui date de 1763, a pour titre, comme la pièce de Mayeur de Saint-Paul, l'*Elève de la Nature*. V. l'étude de M. Legouis dans le recueil intitulé *Entre Camarades*, Paris 1901.

loin de tout contact humain ; l'enfant est resté ainsi jusqu'à sa vingtième année ; des domestiques lui ont fait parvenir sa nourriture au moyen d'un tour, sans jamais lui adresser la parole ; il n'a entendu qu'une seule fois le son d'une voix humaine, celle de son père, disant aux serviteurs : « Qu'on le laisse en repos ». A vingt ans, son père l'abandonne avec sa cage dans une île déserte. Le but de cette expérience originale est de montrer aux hommes, par son exemple, qu'ils naissent bons, sensibles, vertueux, que l'éducation la plus parfaite n'est point celle qui leur donne ce qu'on appelle des talents et des vertus, mais celle qui éloigne d'eux les vices de la société, qui les rapproche de la nature et les remet entre ses mains (1) ».

Nous assistons à la première sortie de l'Elève de la Nature, qui se prosterne devant le soleil, regarde avec surprise son image reflétée dans un miroir et finit par se prendre dans un filet tendu par le vieil Euphémon, hôte solitaire de ces parages, que Johnson croyait inhabités. Euphémon a une fille Zélie, qui vient précisément de lui poser quelques questions fort embarrassantes sur le trouble que la jeunesse apporte dans ses sens et sur les plaisirs que promettent l'amour et le mariage ; les deux jeunes gens sont, naturellement, dès qu'ils se voient, embrasés d'une flamme ardente que les raffinements de la civilisation ne les obligent point à déguiser ; pendant qu'Euphémon les laisse seuls, fort imprudemment, la jeune fille apprend à grand peine à l'Elève de la Nature à dire : « Zélie, je t'aimerai toujours » et celui-ci trouve beaucoup plus facile de répéter, avec des intonations passionnées, des regards expressifs et des caresses audacieuses, la seule phrase qu'il sache prononcer convenablement : « Qu'on l' laisse en r'pos ! ». Johnson père, qui n'a

(1) L'*Elève de la Nature*, sc. I.

pu se décider à quitter l'île sans revoir son fils, le trouve occupé à prendre des leçons auprès de la belle Zélie : « Mais, à ce qu'il paraît, s'écrie-t-il, mon fils a fait bien des progrès, depuis ce matin.

EUPHÉMON, *montrant sa fille.* — Voilà son maître.

ZÉLIE, *à Johnson, en lui montrant son fils.* — Et en amour, voici le mien (1) ».

Après cela, comment ne pas les marier ? Euphémon se fait un peu tirer l'oreille ; car le jeune homme a bien peu d'expérience : « Mais, ajoute, un des interlocuteurs, avec un objet aussi aimable que Zélie, il en aura bientôt acquis ! » L'Elève de la Nature s'écrie encore une fois : « Qu'on le laisse en r'pos » et il vole dans les bras de sa chère fiancée.

Voilà un sujet trop singulier, assurément, pour avoir pu figurer souvent au théâtre ; mais, à défaut d'un jeune homme abandonné aux purs instincts de l'humanité primitive, on peut au moins nous montrer des mortels moins dégénérés que les Parisiens du XVIIIe siècle, des sauvages, par exemple ; les explorations de Bougainville, nos guerres coloniales, les affaires d'Amérique, viennent précisément de mettre à la mode tout ce qui se passe « dans les îles » ; aussi, nous allons voir défiler une interminable procession de nègres, d'Indiens, d'insulaires de toutes nuances, mais parlant tous le même langage conventionnel qui était alors une nouveauté et offrant tous le modèle de la vertu la plus pure et la plus inaltérable. Quel contraste entre des amantes dévouées et fidèles comme Betti et Fanni et les lâches séducteurs qui les abandonnent pour retourner en Europe ! (2). Admirez le brave

(1) *Ibid.*, sc. 21 et dernière.

(2) Chamfort, la *Jeune Indienne*. David, *Fanny*. Dans ces pièces, du reste, comme dans le *Français en Huronie* de Dumaniant, et la *Négresse* de Radet et Barré, l'Européen finit par épouser son amante exotique.

Zamor (1), qui s'est réfugié dans une île déserte à la suite du meurtre d'un vil européen qui voulait attenter à la vertu de sa chère Mirza ; malgré tout le mal que lui ont fait les blancs, ce couple fidèle, poursuivi, traqué par ces soi-disant civilisés, n'hésite pas à sauver deux époux français, Valère et Sophie, que la tempête vient de jeter sur la côte. Quel plaisir d'entendre ces sauvages tourner en dérision les tares de notre civilisation pourrie ! Ce procédé de satire facile,qui avait déjà servi à Delisle dans *Arlequin sauvage*, sera maintes fois repris, et jusque sur le petit théâtre des Variétés-Amusantes, on verra un indigène de Zofata censurer les mœurs de Serendib, c'est-à-dire de Paris, et critiquer depuis les préjugés nobiliaires jusqu'aux coiffures à la mode (2).

La même conception philosophique fera sans cesse opposer les vertus de la campagne aux vices de la ville, les qualités solides des classes laborieuses à la malsaine frivolité des heureux de ce monde. Voilà pourquoi le Drame offre à notre admiration tant de bergers candides, de bergères innocentes, d'ouvriers vertueux, d'indigents héroïques : laboureurs saluant, les yeux mouillés de larmes, le lever de l'astre du jour par un hymne reconnaissant à l'Etre suprême, villageoises accortes et décentes, respectueuses de l'autorité paternelle et fidèles au jeune pasteur que leur cœur a choisi ; artisans laborieux et sobres, qui ajoutent aux charges d'une nombreuse famille l'adoption d'un enfant encore plus pauvre qu'eux ; malheureuses victimes d'infortunes imméritées, qui aimeraient mieux mourir de faim que de gagner par un moyen douteux le morceau de pain qui leur sauverait la vie. Nous verrons comment un pareil parti-pris répond peu à l'exacte peinture des conditions qu'avait promise Diderot ;

(1) Mme de Gouges, l'*Esclavage des Noirs ou l'Heureux Naufrage*.
(2) Guillemain, le *Vannier et son Seigneur*, 1783. V. notamment sc. II et V.

s'il enlève au Drame beaucoup de sa valeur comme document pour l'histoire des mœurs, il en fait, en revanche, un témoignage irrécusable autant que curieux de la diffusion des doctrines philosophiques. On se précipite à la suite de Rousseau dans un enthousiasme généreux et irréfléchi pour la nature sauvage, pour la campagne et ses habitants, pour les pauvres et les humbles dont le cœur est sensible et les mœurs pures. Non content de donner aux petites gens le beau rôle dans ses drames, Mercier compose une pièce tout exprès pour louer copieusement les mérites de la vie des champs : dans le *Campagnard ou le Riche désabusé* nous apprenons à goûter la joyeuse humeur des travailleurs rustiques, l'aimable naïveté des amours champêtres, les inappréciables avantages d'une culture intelligemment ordonnée. Combien un plantureux potager est préférable aux jardins d'agrément, tracés au cordeau et soigneusement ratissés ! Quelle différence entre les sublimes spectacles de la nature et les mesquines représentations de nos théâtres, entre les aventures réelles et si touchantes des paysans, et les froides intrigues de nos comédies. L'auteur trouve au séjour des champs tant de vertus bienfaisantes qu'il énumère dans sa préface toutes celles qu'il n'a pu vanter assez dans son drame, et pousse enfin ce cri inspiré : « Honneur à la sainte agriculture ! (1) ». De même, Favart chante sur le mode pastoral :

Heureux qui sans soins, sans affaires,
Peut cultiver ses champs en paix !
Le plus simple toit de ses pères,
Vaut mieux que l'éclat des palais.
Ma terre rend avec usure
Tous les présents que je lui fais,

(1) Mercier, le *Campagnard ou le Riche Désabusé*, préface, p. XIX.

Et j'observe que la nature,
N'est qu'un échange de bienfaits.
Que les grands près de nous se rendent,
Qu'ils viennent prendre une leçon.
Ils perdent les biens qu'ils répandent,
L'ingratitude est leur moisson (1).

Il est loin déjà, le froid dédain du XVIIe siècle pour les beautés des champs et des bois. Bien affaibli encore et affadi par les conventions régnantes, le goût de la nature s'insinue peu à peu au théâtre. S'il est rare qu'il puisse s'exprimer ouvertement, dans toute son ampleur, il se manifeste du moins par des signes certains : prédilection marquée pour la peinture des mœurs champêtres ; souci nouveau du décor exact et pittoresque. On ne se plonge pas encore dans le sein de la nature consolatrice et maternelle ; mais on trouve déjà une beauté plus intime et plus pénétrante dans une vallée sauvage ou dans une misérable cabane perdue au milieu des rochers, que dans les allées majestueusement rectilignes du parc de Versailles.

Même au milieu de cette civilisation factice et corrompue, dont le Drame dévoilera les turpitudes avec plus de sincérité que de vigueur et d'adresse, l'homme garde encore le souvenir de sa pure et innocente origine. Le poète, dit Mercier, « doit croire que l'homme est né bon... Si je croyais l'homme né méchant, ajoute-t-il, je briserais ma plume et laisserais mon encrier se dessécher... Qui es-tu ? toi ! qui oses dire que l'homme est né méchant ! Monstre, qui t'a élevé ? Ce pernicieux blasphème, où l'as-tu puisé ?... Vois donc l'innocence de l'enfance, la confiance et la simplicité de la jeunesse, l'amour des pères et des mères pour leurs enfants ; vois s'il est un seul homme inaccessible à la pitié... Les hommes nais-

(1) Favart, les *Moissonneurs*, acte 1, sc. 4.

sent véritablement frères... Toutes les grandes persécutions, tous ces grands crimes qui couvrent la surface de la terre, se font, pour ainsi dire, au nom d'un fantôme, dont on a eu soin d'échauffer et de remplir son imagination (1) ». Que le fantôme disparaisse, et l'homme redeviendra ce qu'il est naturellement, c'est-à-dire sensible, bienfaisant, plein d'amour pour ses semblables et de zèle pour la vertu. Voilà pourquoi le Drame nous montre tant de conversions stupéfiantes ; voilà pourquoi les traîtres les plus noirs y blanchissent soudain au dénouement : régénérations que n'auraient osé produire des siècles moins aveuglément confiants dans la nature humaine.

Voilà pourquoi aussi les héros de Diderot et de Mercier proclament, bien avant ceux d'Hugo et de Dumas, la légitimité et l'excellence de la passion : leurs tirades sont des hymnes enflammés en l'honneur de l'amour, qui n'est pas le maître « enragé et farouche » dont parle Platon (2), mais, au contraire, l'inspirateur de tout bien et de toute vertu. Mercier qui, là mieux que partout ailleurs, mérite son surnom de *singe de Rousseau*, écrit dans la préface de *Zoé* : « Je crois que l'amour est le véritable contre-poison de la débauche, qu'il n'appartient qu'à lui de balancer ses progrès rapides et que son plus beau triomphe est de terrasser ce monstre, qui prend son masque pour avilir notre âme et obscurcir nos meilleures qualités ». Aussi, est-ce le front haut que les héros de ce drame ardent se glorifient de leur passion, même lorsqu'elle se heurte contre les lois des hommes. On sent qu'ils ont lu la *Nouvelle-Héloïse* ; ils se sont enivrés des fiévreuses folies de Saint-Preux. Ils croient sérieusement que l'amour est capable de les soustraire à tous les entraînements, de

(1) Mercier, *Du Théâtre*, pp. 218, 232, 234, 237, 241.
(2) La *République*, livre premier, ch. III.

défendre contre eux l'honneur même de la femme aimée. A Diderot revient l'honneur d'avoir, le premier, fait vibrer cette corde, qui résonnera tant de fois au siècle suivant. Deux ans avant la publication du roman de Rousseau, Saint-Albin s'écrie : « Vous ignorez ce que je dois à Sophie, vous l'ignorez... Elle m'a changé, je ne suis plus ce que j'étais... Dès les premiers instants je sentis les désirs honteux s'éteindre dans mon âme, le respect et l'admiration leur succéder. Sans qu'elle m'eût arrêté, contenu, peut-être même avant qu'elle eût levé les yeux sur moi, je devins timide ; de jour en jour je le devins davantage ; et bientôt, il ne me fut pas plus libre d'attenter à sa vertu qu'à sa vie (1) ». Il n'en faut pas douter : comme l'assure le titre d'un roman d'alors (2), l'*amour est une vertu*, et plus d'un contemporain de Diderot trouve que ce n'est pas la plus pénible à pratiquer.

III

Bonté native de l'homme, excellence de la nature, influence bienfaisante de l'amour, voilà ce qu'il est facile d'affirmer en des tirades sonores ; mais quand on prétend représenter la

(1) Le *Père de Famille*, acte premier, sc. 7. Cf. Mercier, Les *Tombeaux de Vérone*, acte II, sc. 7 : « Amour, ô sentiment plein de raison, premier mouvement d'une âme tendre et pure ! Oui, tu es une passion vraiment céleste. Tandis que toutes les autres concentrent l'homme dans lui-même, tu le fais vivre dans l'objet aimé. Tu éteins dans son cœur le farouche intérêt personnel, pour lui révéler les jouissances que donne le plaisir de servir ce que l'on aime ». De même Cubières, dans l'*Essai sur la Comédie* placé en tête du *Théâtre Moral*, après avoir recommandé au poète de stigmatiser la débauche, ajoute : « Mais l'amour véritable..., mais cette passion brûlante qui fait naître la beauté de l'âme, cet amour, père du désir, et dont la raison est mère ; ce feu qui, plus durable que celui des vestales, est à jamais inextinguible dans les cœurs honnêtes, ce feu sacré, trésor de l'homme, et son bienfaiteur adorable, pourquoi l'exclurait-on de la scène ? » (*Théâtre Moral*, I, p. 176.)

(2) Mme de Saint-Léger, *Alexandrine ou l'Amour est une Vertu* (1782).

société moderne avec ses différentes conditions, ses mœurs, ses usages, ses lois, on est obligé de quitter les formules vagues et les assertions générales et de saisir corps à corps la réalité concrète, pour porter sur elle un jugement positif. Dans ce qui nous entoure, dans ce qui constitue notre vie quotidienne, qu'est-ce que le poète-législateur va reprendre ? Quelles habitudes, quels usages trouveront grâce devant lui ? Auxquelles des lois existantes accordera-t-il son éloge, auxquelles infligera-t-il son blâme ?

Dans ce rôle de juges des questions sociales, les dramaturges n'ont pas tous rendu des arrêts absolument identiques ; mais, s'ils peuvent différer sur certains points de détail, ils partent tous des mêmes principes, puisqu'ils appartiennent tous, ou à peu près, à la même école philosophique. Tous pouvaient souscrire au programme tracé par Mercier dans son *Nouvel Essai sur l'Art dramatique*, au chapitre intitulé : *Des Idées du Poète* (1). En voici les principaux articles : tout système politique doit être fondé sur le droit naturel ; il est faux que l'homme social soit autre que l'homme de la nature ; ses devoirs et ses droits sont seulement un peu plus étendus ; les lois de la société ne doivent donc pas contredire celles de la nature, mais seulement les perfectionner ; elles ne doivent, en aucun cas, reposer sur l'erreur, qui n'est jamais utile, tandis que toute vérité est bonne à dire aux hommes ; elles ne doivent point prétendre à demeurer inflexibles et éternelles ; le poète, persuadé que la nature humaine est bonne, que la majorité de ses semblables a une propension naturelle pour la vertu, doit réserver les traits violents de son indignation pour ces « tyrans de la nature humaine », qu'il faut bien se garder de confondre avec cette nature elle-même.

(1) *Du Théâtre ou nouvel Essai sur l'Art dramatique*, ch. XXI, pp. 217 à 232, complété par le ch. XXII, pp. 232 à 244.

Ainsi il faudrait ramener, au moyen de la raison, notre état social aussi près que possible de l'état de nature, conserver ce qui est conforme aux lois naturelles, éliminer ce qui s'en écarte. Si un tel système ne peut guère être approuvé par « l'absurde, le détestable théologien qui, le premier, a supposé l'homme essentiellement corrompu (1) », s'il repose sur un optimisme un peu trop confiant, il est, du moins, assez vague pour justifier dans l'application, aussi bien des théories prudemment conservatrices que le nihilisme social le plus parfait. Tout dépend de l'idée que l'on se fait de cet « état de nature » tant vanté. Nous allons voir que les revendications sociales du Drame, que certains critiques ont jugées si pernicieuses et si subversives (2), paraîtraient aujourd'hui singulièrement modérées, timides et bourgeoises.

On ne songe guère par exemple à discuter sérieusement l'institution du mariage : dans un théâtre où la peinture directe de l'adultère n'est pas admise, on ne saurait rencontrer rien qui ressemble aux revendications d'Antony, ni aux théories dissolvantes de notre production dramatique actuelle. A peine un faiseur d'opéras-comiques comme Favart, hasardera-t-il, au grand scandale de la critique, des vers de ce genre :

Toujours des obstacles nouveaux !
Je me moque de tout : eh ! morgué, les oiseaux
N'ont point de lois et se marient (3).

(1) Mercier, *Du Théâtre*, p. 232, note.

(2) Surtout durant la période ultra-réactionnaire, à tous égards, qui précéda l'éclosion du théâtre romantique. V. notamment les feuilletons dramatiques de Geoffroy et les notices sur les drames dans le *Répertoire du Théâtre-Français*, de Petitot.

(3) Favart, *Annette et Lubin*, sc. VIII. Cf. les réflexions indignées de La Harpe, *Lycée*, XII, p. 344.

Sans doute on réclame pour deux jeunes gens qui s'aiment le droit de s'unir malgré l'opposition de parents égoïstes et obstinés : il convient d'apporter quelques tempéraments à la toute puissance de l'autorité paternelle. Aussi, dans vingt drames, on nous montre les angoisses d'un jeune couple vertueux et fidèle, uni par un hymen secret, poursuivi par la colère implacable d'un père et réduit à la situation la plus précaire et la plus misérable (1). Maudissons ces pères cruels, comme nous maudissons celui qui contraint sa fille à ensevelir sa jeunesse et sa beauté dans l'ombre d'un cloître (2). Mais n'en concluons pas à la condamnation de la famille : ce serait méconnaître complètement les intentions du Drame ; la famille, groupement créé par la nature, foyer des instincts les plus généreux, est une institution sainte entre toutes ; nous devons favoriser tout ce qui contribue à en resserrer les liens, combattre tout ce qui pourrait les affaiblir.

Quoi de plus sacré que l'amour conjugal ? Comment la Comédie a-t-elle pu, si longtemps, traiter à la légère un état aussi respectable que celui du mariage ? Le Drame en parle sur un tout autre ton : « La nature a ses vues, dit M. d'Orbesson à sa fille ; et si vous regardez bien, vous verrez sa vengeance sur tous ceux qui les ont trompées ; les hommes, punis du célibat par le vice, les femmes, par le mépris et par l'ennui... Si le mariage expose à des peines cruelles, c'est aussi la source des plaisirs les plus doux. Où sont les exemples de l'intérêt pur et sincère, de la tendresse réelle, de la confiance intime, des secours continus, des satisfactions réciproques, des chagrins partagés, des soupirs entendus, des larmes confondues, si ce n'est dans le mariage ? Qu'est-ce

(1) Marin, *Julie*. Marmontel, *Sylvain*. Armand, le *Cri de la Nature*. Dudoyer, le *Vindicatif*. Mercier, *Zoé*, les *Tombeaux de Vérone*. Bret, l'*Hôtellerie ou le Faux ami*. Pigault-Lebrun, *Charles et Caroline*, etc.

(2) La Harpe, *Mélanie*.

que l'homme de bien préfère à sa femme ? Qu'y a-t-il au monde qu'un père aime plus que son enfant ? (1) ». Mercier accentue la note sentencieuse et prudhommesque: « L'hymen, de toutes les institutions, est la plus sainte et la plus digne d'être observée. Elle confirme le penchant de deux cœurs sensibles. Il leur est impossible d'ajouter à ses nœuds, et que peut désirer de plus un honnête homme ? (2) ».

On voit comme tout devient sérieux, même les matières réservées, de toute antiquité, à la plaisanterie gauloise. Non seulement, depuis la Chaussée, deux époux qui s'aiment ne sont plus ridicules ; mais on voit, sans trop d'étonnement, paraître sur le théâtre une jeune veuve qui parle avec celui qu'elle aime des enfants qu'ils pourront plus tard avoir ensemble et de la manière de les élever ; un mari, ruiné et presque trahi par sa femme, qui la ramène au bien par la délicatesse de ses procédés ; une charmante jeune femme qui, unie à un époux âgé et infirme, résiste vertueusement aux assiduités d'un galant officier (3).

Les devoirs de père et de mère ne sont pas moins doux à remplir que ceux d'époux. M. d'Orbesson et M. Vanderk (4) ne sont-ils pas payés au centuple des soins que leur a coûtés l'éducation de leurs enfants ? leurs filles sont chastes, aimantes et modestes ; si leurs fils leur causent de terribles tourments par leur fougue juvénile, c'est toujours d'un sentiment généreux que partent leurs élans passionnés, jamais d'un mouvement honteux dont ils doivent rougir. Est-il mère plus heureuse que celle qui, s'étant acquittée envers

(1) Le *Père de Famille*, acte II, sc. 2.

(2) Le *Faux Ami*, acte II, sc. 2.

(3) Le *Fils Naturel*, acte IV, sc. 3. Dejaure, l'*Epoux généreux*. Pleinchesne, le *Goutteux*. Cf. les *Petits Spectacles de Paris*, 1786. Art. Ambigu.

(4) Le *Père de Famille*, le *Philosophe sans le savoir*.

ses enfants du premier des devoirs ordonnés par la nature (1), leur a dispensé ensuite les bienfaits d'une éducation rationnelle et philosophique (2), et les a sans cesse entourés de sa réchauffante affection ? Quel tableau plus propre à inspirer l'auteur et à édifier le spectateur, que celui d'une famille heureuse, où l'activité souriante des parents se mêle à la grâce naïve des enfants, dans un parfait et touchant accord ! Aussi, les dramaturges ont-ils aimé à reproduire sur la scène ces estampes familiales à la Greuze, dont la sensibilité un peu solennelle nous fait sourire aujourd'hui (3) ; la place que tiennent dans le Drame les enfants de tout âge (4), témoigne assez du respect et de la sympathie que ses auteurs vouent à la famille, et la seule énumération des pièces de Florian (le *Bon Ménage*, le *Bon Père*, la *Bonne Mère*, le *Bon Fils*), en dit plus long là-dessus que toutes les analyses et toutes les citations.

En revanche le Drame n'a pas assez d'éloquentes malédic-

(1) Il y a toute une comédie fort curieuse sur l'allaitement maternel : la *Vraie Mère* de Moissy. (Cf. notre étude dans les *Mélanges de Philologie offerts à M. Ferdinand Brunot.*) V. aussi : Restif de la Bretonne, *Sa mère l'allaita;* Sedaine, *Maillard ou Paris sauvé* (acte premier, sc. 14). D'après les *Mém. secrets* (XX, 5 juin 1782), Voltaire aurait voulu, dans la *Comtesse de Givry*, apporter son concours à la croisade pour l'allaitement maternel, en montrant les résultats funestes d'une substitution d'enfants.

(2) L'éducation à la J.-J. Rousseau est naturellement préconisée par les dramaturges ; et, bien que ce sujet soit fort peu théâtral, il est abordé dans plusieurs pièces : *Alcidonis ou la Journée lacédémonienne*, où l'austérité spartiate est opposée à la mollesse athénienne ; le *Faux Ami* (acte III, sc. I), et les *Epoux réunis* (sc. 7)), où l'on critique les routines scolaires et l'enseignement du latin. Enfin, les *Précepteurs* de Fabre d'Eglantine (1799), sont entièrement consacrés à l'apologie des théories de Rousseau.

(3) Dans le *Père de Famille* (II, p. 1), l'audience matinale de M. d'Orbesson ; dans le *Philosophe sans le savoir* (pp. 1, 5 à 8), l'arrivée de la jeune mariée ; dans le *Bon Ménage* (sc. 6), la scène d'Arlequin jouant avec ses marmots, etc. — Cf. pp. 530-531.

(4) Cf. infra, pp. 302-304.

tions pour tout ce qui risque de porter le trouble au sein de la famille et d'en desserrer les liens sacrés. Les convenances ne permettent pas de mettre en scène l'épouse adultère et d'offrir le salutaire spectacle de son trouble et de ses remords. Mais on aborde de biais cette question épineuse, et il reste bien des éléments de désorganisation auxquels on peut, sans braver la décence, jeter hardiment l'anathème : les relations mondaines et frivoles, qui détruisent l'intimité du foyer conjugal et amènent mille sujets d'aigres discussions entre les époux (1) ; les amis désœuvrés et corrompus qui font perdre à un homme de talent son temps, sa santé, et la paix de son foyer (2) ; le jeu qui entraîne le mari à la ruine et expose la femme à des aventures aussi dangereuses pour son honneur que pour sa fortune (3). Sans jamais montrer une épouse coupable, on peut flétrir ces vils séducteurs qui emploient les plus odieuses machinations à brouiller un couple qui s'aime, pour profiter de la désunion qu'ils auront ainsi créée (4) ; ces maris indignes, qui délaissent une femme charmante pour essayer de perdre quelque candide et vertueuse créature (5) ; ces jeunes débauchés qui mettent leur point d'honneur à précipiter dans le vice d'innocentes jeunes filles (6) ; ces courtisanes enfin, véritable fléau social, que l'on commence à représenter — bien timidement — sur

(1) Mme de Beaunoir, le *Danger des Liaisons*. Anonyme, *Hortense ou le Mari comme il y en a peu* (pièces tirées du *Bon Mari* de Marmontel). Dejaure, les *Epoux Réunis*.

(2) Mme de Beaunoir, le *Sculpteur*.

(3) Saurin, *Béverley*. Dejaure, l'*Epoux généreux*. Pigault-Lebrun, la *Joueuse*.

(4) Dudoyer, le *Vindicatif*. Mercier, le *Faux Ami*. Bret, l'*Hôtellerie ou le Faux Ami*. Pigault-Lebrun, la *Joueuse*, etc.

(5) Falbaire, l'*Ecole des Mœurs*.

(6) Beaumarchais, *Eugénie*. Mercier, l'*Indigent*. De Bièvre, le *Séducteur*. Voltaire, le *Droit du Seigneur*, etc.

la scène (1), et à qui l'on décoche des tirades enflammées comme celle-ci :

> Le crime, devenu la source des trésors,
> A perdu parmi nous sa honte et ses remords.
> Nos Laïs, élevant de superbes portiques,
> Promènent le scandale en des chars magnifiques,
> Font rougir de son sort l'indigente vertu,
> Ont l'hommage, l'encens du monde corrompu,
> Et sur des fronts brillant de leur ignominie,
> Montrent insolemment le prix de l'infamie (2).

Indignation généreuse, dont on n'ose trop railler l'expression naïve, tant les intentions de ces prédicateurs dramatiques étaient louables et pures !

IV

Cette générosité et cette ardeur, que le Drame emploie à défendre la famille contre tout ce qui pourrait la troubler et la désunir, il les met aussi ardemment au service de tous les faibles et de tous les déshérités, dont il revendique les droits contre l'injustice et l'oppression. La raison nous dit que les hommes ont un égal droit au bonheur ; l'humanité nous pousse, par une pente secrète, à prendre pitié de ceux que leur faiblesse native, les coups de la fatalité ou la méchanceté des forts a précipités dans l'infortune. Les femmes, éternelles opprimées, ne méritent-elles pas toute notre sympa-

(1) V. pp. 359-362.
(2) Falbaire, l'*Ecole des Mœurs*, acte IV, sc. 2.

thie ? Ne conviendrait-il pas de leur accorder à la fois plus d'indépendance et plus de considération ?

Les hommes, fait dire Mercier à l'une d'elles, ne savent que commander d'un ton absolu et ne veulent pas employer les moyens de se faire obéir. De la douceur, des égards, et ils subjugueraient toutes nos idées; mais l'image de la tyrannie révolte une âme qui se connaît la faculté de raisonner et de sentir. Maîtres cruels, votre autorité embrasse donc tout le cercle de notre existence ! Filles, épouses, nous dépendons d'eux toute notre vie, et l'on nous croit faibles et bornées, parce qu'en toute occasion on a pris soin d'assujettir nos pensées et nos sentiments (1).

Celles mêmes qui ont faibli sont-elles indignes de toute compassion ? Assurément non ! Aussi, Beaumarchais tente-t-il, dans *Eugénie*, une courageuse réhabilitation de la fille séduite ; belle occasion, pour la critique traditionnaliste, de se voiler la face ! Geoffroy déclare d'abord que « le malheur de cette fille est son ouvrage (2) »... « D'ailleurs, ajoute-t-il, un vernis comique s'attache à ce genre d'infortunes, la scélératesse des amants est aussi ridicule, dans nos mœurs, que la perfidie des femmes, et l'on n'a pas plus de pitié des filles abusées que des maris trompés. » Tant de pharisaïsme féroce et de routine obstinée nous rend indulgents pour les propagandes les plus outrancières et les plus maladroites du XVIIIe siècle.

Que signifient, du reste, toutes ces distinctions inventées par la vanité des puissants et docilement acceptées par la

(1) Les *Tombeaux de Vérone*, acte II, sc. 4.

(2) Feuilleton du 20 messidor an X (III, 407). Pour qui a lu le drame de Beaumarchais, cette critique est de la plus évidente mauvaise foi, puisque Eugénie a été trompée par toutes les apparences d'un mariage régulier.

Phototypie Belsac & Gouttagny. — Lyon

EUGÉNIE

Acte III, Sc. 8.

(Œuvres de Beaumarchais. Ed. de 1809, t. III).

simplicité des faibles ? Un homme en vaut un autre et toutes les professions sont utiles à l'Etat. Nous sommes à une époque où la noblesse elle-même se pique d'opinions philosophiques ; il n'y a plus que de vieilles pimbêches provinciales comme la Tante du *Philosophe sans le savoir*, pour mépriser tout ce qui ne porte pas l'épée. Ecoutez de quel ton M. Vanderk réhabilite le commerce, jusque-là injustement avili :

Quel état que celui d'un homme qui, d'un trait de plume, se fait obéir d'un bout de l'univers à l'autre ! Son nom, son seing n'a pas besoin, comme la monnaie d'un souverain, que la valeur du métal serve de caution à l'empreinte : sa personne a tout fait; il a signé, cela suffit... Ce n'est pas un peuple, ce n'est pas une seule nation qu'il sert, il les sert toutes et en est servi ; c'est l'homme de l'univers... Quelques particuliers audacieux font armer les rois, la guerre s'allume, tout s'embrase, l'Europe est divisée ; mais ce négociant anglais, hollandais, russe ou chinois, n'en est pas moins l'ami de mon cœur ; nous sommes, sur la surface de la terre, autant de fils qui relient ensemble les nations, et les ramènent à la paix par la nécessité du commerce (1).

Du moins, Sedaine place-t-il encore au-dessus du négociant, « le magistrat qui fait parler les lois, le guerrier qui défend la patrie ». Beaumarchais est plus hardi :

Tout l'or que la guerre disperse, qui le fait rentrer à la paix ? Qui osera disputer au commerce l'honneur de rendre à l'Etat épuisé le nerf et les richesses qu'il n'a plus ? Tous les citoyens sentent l'importance de cette tâche : le négociant seul la remplit. Au moment que le guerrier se repose, le négociant a l'honneur d'être à son tour l'homme de la patrie (2).

(1) Le *Philosophe sans le savoir*, acte II, sc. 3.

(2) Les *Deux Amis*, acte II, sc. 10. Même note dans le *Marchand de Smyrne* de Chamfort, le *Bienfait rendu ou le Négociant* de Dampierre, etc. Du Rozoy ne manque pas de mettre dans la bouche de Henri IV l'éloge du commerçant dont « la gloire ne coûte point de larmes à la patrie ». Il lui fait même ajouter : « Un jour viendra que

N'allez pas croire, au moins, que le Drame encense le négociant à cause de sa richesse, du luxe dont il s'entoure, de l'élégance que la fortune a pu imprimer à ses manières, ou de la culture qu'elle lui a permis de donner à son esprit. Non ! le père Dominique, le vieux vinaigrier, vaut tout autant que l'opulent Delomer (1). Plût au ciel que l'or n'existât pas et qu'on n'eût jamais recouru à cette fatale invention qui sème tant de divisions et de haines parmi les humains ! La pauvre Betti, qui n'a jamais quitté sa retraite innocente et sauvage, n'arrive pas à comprendre l'usage et la nécessité de cet odieux métal :

Chez nous, grâce à nos soins, la terre inépuisable,
Etait de tous nos biens la source intarissable.
Belton, comment ont fait, et comment font encor
Tous ceux qui parmi vous possèdent le plus d'or ?

BELTON

L'un le tient du hasard, et tel autre d'un père ;
Du crime trop souvent il devient le salaire ;
Mais la vertu parfois a produit...

BETTI

Que dis-tu ?
Avec de l'or ici vous payez la vertu !

BELTON

Contre le besoin d'or l'infaillible remède...

je dirai à mes compagnons d'armes : « Mes amis, vous et moi avons « combattu en braves chevaliers : assemblons maintenant les notables « de toutes mes bonnes villes, déposons nos lauriers sur la table du « conseil ; que ces bonnes gens soient les oracles de la paix, vous « avez assez été ceux de la guerre. » (*Henri IV*, acte III, sc. 5.)

(1) Mercier, la *Brouette du Vinaigrier*.

BETTI

Eh bien ?

BELTON

C'est de servir quiconque le possède,
De lui vendre son cœur, de ramper sous ses lois.

BETTI

O ciel ! j'aime bien mieux retourner dans nos bois ! (1).

Comment concilier le *Marchand de Smyrne* et la *Jeune Indienne*, la glorification du commerce et la malédiction de l'or ? Chamfort s'en soucie peu, et le Drame n'en est pas à une contradiction près. Heureuses les civilisations antiques où l'usage des monnaies était inconnu ou interdit ! (2) Voyez quels ravages causent chez nous la passion immodérée de l'argent et l'injuste répartition des richesses. Ici, c'est un jeune homme déshérité par un oncle cruel, parce que celle qu'il veut épouser n'a ni naissance ni fortune ; là c'est toute une malheureuse famille réduite aux plus tristes expédients et aux pires tentations par une misère imméritée ; là c'est un jeune paysan qui quitte sa fiancée et se fait soldat pour payer les dettes de sa mère (3). Comment ne pas excuser les élans de désespoir ou de révolte auxquels s'abandonnent quelques-uns de ces malheureux ? Joseph, le pauvre tisserand, qui grelotte dans son taudis, s'écrie, en entendant parvenir jusqu'à lui les bruits d'une orgie :

Quel tumulte ! leur débauche éclate dans la nuit et trouble le

(1) Chamfort, la *Jeune Indienne*, sc. 4.

(2) Lonvay de la Saussaye, *Alcidonis ou la Journée lacédémonienne*.

(3) Diderot, le *Fils Naturel* ; Destival de Braban, l'*Artiste Infortuné*. Florian, le *Bon Fils*. Il serait trop long d'énumérer tous les drames où se retrouve un thème analogue.

repos du pauvre. Ils se plaignent encore lorsqu'au milieu du jour nos travaux les forcent à ouvrir les yeux.

Combien de malheureux sont tentés de dire avec lui : « Je ne suis pauvre que parce qu'il y a trop de riches (1) ».

Et pourtant, ces martyrs du travail valent souvent mieux que tel élégant seigneur, qui les traite avec un injuste dédain. De quel prix n'est pas le labeur de l'ouvrier et du paysan :

Cette espèce que tu méprises,
Est victime des gens qui ne servent à rien.
Quand vous avez au jeu perdu tout votre bien,
Vous les pressurez tous pour payer vos sottises.
Les excès où vous vous plaisez
Ferment vos cœurs, les endurcissent.
Les oisifs sont heureux, les travailleurs gémissent,
Ils font valoir vos biens et vous les engagez,
Vous les ruinez tous, quand vous vous dérangez,
Vos dépenses les appauvrissent :
Ils cultivent la terre et vous la surchargez (2).

Les petites gens commencent, du reste, à prendre conscience de leur valeur. On voit un pauvre menuisier hésiter à quitter son établi et son intérieur modeste, mais heureux, pour aller reprendre, au milieu des intrigues et des vices de la cour, le rang auquel son illustre naissance lui donne droit (3). Ecoutez encore ce brave paysan qui exprime, en son jargon rustique, la fierté légitime de l'homme qui n'a que son honnêteté pour richesse :

Je devons, il est vrai, respect à la noblesse ;
Mais ça ne conclut pas que je ne valons rien.
Les honnêtes gens et les traîtres

(1) Mercier, l'*Indigent*, acte I, sc. 1 ; acte II, sc. 2.
(2) Favart, les *Moissonneurs*, acte I, sc. 5.
(3) Longueil, l'*Orphelin anglais*.

Sont de tous les états et de tous les pays.
Je voyons chaque jour dans nos travaux champêtres
Qu'un *var* ne ronge pas le cœur de tous les fruits (1).

Et cet autre :

J'ai le respect le plus profond,
Pour tout homme qui porte un nom,
S'il l'honore par sa conduite :
Mais un noble sans nul mérite,
Descendît-il d'un Armagnac ?
Je le méprise,
Et je le prise,
Moins qu'une prise
De tabac (2).

Aussi, bon gré, mal gré, les classes privilégiées arrivent à leur rendre justice : les uns s'y décident d'eux-mêmes et déjà s'apprêtent à la nuit du 4 août ; tels ce seigneur qui renonce au droit de chasse, cette dame qui, pour guérir son fils de l'orgueil, lui fait croire qu'il n'est que l'enfant de sa nourrice, ou ce vertueux septuagénaire qui, à son lit de mort, songe à améliorer le sort des domestiques et à fonder une caisse de retraites pour la vieillesse (3). D'autres, pères nobles gourmés ou jeunes marquis dédaigneux, ne se laissent convaincre que par la force des choses. Malgré tout, la fusion des classes s'opère. Que de drames où les bergères épousent, non plus le fils du roi, mais celui de quelque puissant seigneur ou de quelque opulent financier ! Voltaire, dans *Nanine*, avait audacieusement montré le *Pré-*

(1) Armand, le *Cri de la Nature*, sc. 10.
(2) Sedaine, le *Comte d'Albert*, acte I, sc. 7.
(3) Marmontel, *Sylvain*. Mme de Beaunoir, *Fanfan et Colas*. Moissy, le *Vertueux Mourant*.

jugé vaincu (1) ; après lui, bien d'autres recommencent à le vaincre : Sedaine, dans *Félix ou l'Enfant trouvé* ; Monvel dans *Alexis et Justine* ; Mercier, dans la *Brouette du Vinaigrier* ; Guillemain, dans le *Nouveau Parvenu* (2), etc. Dans *Lucile* de Marmontel, une jeune héritière apprend, le jour de son mariage qu'elle est, en réalité, la fille de Blaise, pauvre paysan qu'elle a pris, jusque-là, pour son père nourricier. Le jeune Dorval est un fiancé trop épris pour se laisser arrêter par ce défaut de naissance, et son père lui-même se laisse bientôt fléchir. Timante dit à l'aimable Lucile, que tout à l'heure encore, il croyait sa fille :

Je te défends
De jamais m'appeler autrement que ton père.

DORVAL FILS

Eh ! oui ! par vos bienfaits nous sommes vos enfants.

TIMANTE

Mes bienfaits sont payés. Et vous, Blaise, j'espère
Qu'avec nous vous allez vivre exempt de travaux.

BLAISE

Monsieur, nous n'oublierons jamais ce que nous sommes.

DORVAL PÈRE

Mon ami, trop heureux les hommes
Qui par le cœur sont vos égaux (3).

(1) Voltaire fut, du reste, plus hardi que certains autres imitateurs de Richardson ; dans sa pièce, comme dans le roman, l'héroïne est bel et bien une humble roturière, tandis que, dans celles de Fontenelle, Goldoni et François de Neufchâteau, on lui découvre, au dénouement, une noble origine.

(2) Les deux premières de ces pièces ont été analysées en détail par M. Fontaine : *ouv. cit.*, pp. 159 à 163. Dans la préface de la *Brouette du Vinaigrier*, Mercier va jusqu'à écrire : « La même loi qui défend aux frères de s'allier avec leurs sœurs, devrait peut-être interdire aux riches de s'allier avec les riches. »

(3) Marmontel, *Lucile*, sc. 17.

Louons l'auteur d'avoir célébré, aussi sobrement, cette égalité, à qui ses confrères ont consacré tant d'insipides déclamations (1).

(1) Il est juste de noter que cette propagande n'alla pas sans quelques réserves, tant de la part des auteurs que de celle du public.

Voltaire, dans le *Droit du Seigneur*, tempère d'une note ironique les revendications égalitaires qui avaient fait le succès de *Nanine*. Le fermier Mathurin proteste contre les privilèges de la noblesse :

Pourquoi cela? Sommes-nous pas pétris
D'un seul limon, de lait comme eux nourris?
N'avons-nous pas comme eux des bras, des jambes?
Et mieux tournés, et plus forts, plus ingambes?
Une cervelle avec quoi nous pensons
Beaucoup mieux qu'eux, car nous les attrapons?
Sommes-nous pas cent contre un? Ça m'étonne
De voir toujours qu'une seule personne
Commande en maître à tous ses compagnons,
Comme un berger fait tondre ses moutons, etc...

A quoi le bailli oppose cette réponse goguenarde :

C'est très bien dit, Mathurin, mais je gage,
Si tes valets te tenaient ce langage,
Qu'un nerf de bœuf appliqué sur le dos,
Réfuterait puissamment leurs propos ;
Tu les ferais rentrer vite à leur place.
(Acte I, sc. 1.)

Dans *Charlot ou la Comtesse de Givry*, il reprend la thèse aristocratique, que Destouches avait soutenue dans la *Force du Naturel*, et laisse éclater son indifférence pour les gens de naissance obscure, en adoptant un dénouement qu'il croit heureux, et qui est tout simplement révoltant ; on y voit mourir un enfant, vicieux sans doute, mais qui est pourtant une créature humaine ; mais on apprend que cet enfant n'est pas, comme on le croyait, de sang noble, que c'est un simple fils de paysan ; tout est donc pour le mieux, et nous ne devons pas songer à nous apitoyer sur la pauvre mère qui pleure la mort de son fils, puisque le rejeton d'une illustre famille est sain et sauf.

D'autre part nous avons vu (p. 148) le public protester quand on lui présente, dans *Rose*, de Mme de Beaunoir, un roturier qui provoque un noble en duel, ou dans le *Faux noble* de Chabanon, un duc et pair affligé des instincts les plus bas. A la première représentation de la *Négresse* de Radet et Barré, un des acteurs est obligé de haranguer le parterre pour lui faire accepter sans trop de murmures le mariage du Français Dorval avec la moricaude Zilia. (*Corr. litt.* de Grimm, XV, p. 101.)

Au reste, il n'est guère de préjugé que le Drame n'ait combattu : le *Philosophe sans le savoir* est un réquisitoire vivant et émouvant contre le duel (1) ; après Sedaine, et avec moins de bonheur, Lieutaud et Rochon reprennent la même thèse dans les pièces (2) imitées de l'allemand. Collot d'Herbois dans l'*Inconnu* et Laya, dans les *Dangers de l'Opinion*, protestent contre l'infamie qui rejaillissait injustement sur toute la famille d'un condamné. L'infaillibilité de la justice, fortement mise en doute déjà par des comédies comme la *Gouvernante*, est attaquée de front dans les différentes pièces sur l'affaire Calas. Mais ici, nous touchons au domaine des questions politiques et religieuses, qui méritent une étude particulière.

V

Le Drame ne s'est pas borné, en effet, à une propagande purement morale ; il a touché aussi à des sujets plus brûlants, que l'on n'abordait pas sans danger. Contrairement à ce qu'on pourrait conclure du livre de M. Fontaine, sur le *Théâtre et la Philosophie au* XVIIIe *siècle*, il n'a laissé de côté ni la religion, ni la politique : « La tragédie, écrit M. Fontaine, grâce à l'ancienneté de ses sujets et au déguisement étranger de ses personnages, pouvait traiter à peu près toutes les questions. Elle se réserva la politique et la religion, que seule, elle pouvait aborder impunément ; elle prit à partie le pouvoir royal, l'influence sacerdotale, célé-

(1) Notamment acte III, sc. 8 : « Préjugé funeste ! abus cruel du point d'honneur ! tu ne pouvais avoir pris naissance que dans les temps les plus barbares, tu ne pouvais subsister qu'au milieu d'une nation vaine et pleine d'elle-même, qu'au milieu d'un peuple dont chaque particulier compte sa personne pour tout et sa patrie et sa famille pour rien. »

(2) Toutes deux sont intitulées le *Duel*.

bra les bienfaits de la liberté et ceux d'une croyance philosophique. La comédie et le drame s'imposèrent une autre tâche, celle d'enseigner l'égalité des conditions (1) ». La distinction n'est pas fausse assurément ; mais elle est trop absolue ; pour l'admettre sans réserves, il faudrait oublier qu'à côté du Drame bourgeois, a existé le Drame historique qui, s'il ne possédait que rarement « le déguisement étranger », avait du moins à sa disposition le recul dans le temps, propice à bien des audaces ; il faudrait oublier aussi que les questions religieuses ont été hardiment abordées et présentées en plein milieu contemporain, dans des drames comme *Mélanie* et l'*Honnête Criminel*, dont la représentation publique fut longtemps interdite, mais que tout le monde lisait, et qu'on applaudissait sur plus d'un théâtre particulier (2).

A vrai dire, le Drame s'attaque plus encore aux conséquences sociales de l'intolérance religieuse qu'aux croyances elles-mêmes : en quoi il diffère peu de la Tragédie, plus acharnée contre les prêtres que contre les dogmes. Nous ne nous arrêterons pas aux drames de Baculard d'Arnaud, où l'amour, en lutte avec la religion, laisse échapper de bien hardis blasphèmes (3), mais dont l'intention est

(1) Le *Théâtre et la Philosophie au* XVIII*e siècle*, p. 15. Tout le plan de ce livre, — qui contient du reste quantité de renseignements intéressants et de vues ingénieuses, — repose sur cette distinction. La première partie est intitulée : la Tragédie (liberté politique, incrédulité, tolérance) ; la seconde : la Comédie et le Drame (philanthropie, égalité des conditions).

(2) M. Fontaine cite précisément *Mélanie* ; mais il la range parmi les tragédies, ainsi que *Jean Hennuyer* et *Euphémie*, qu'il analyse assez longuement (première partie, ch. VI).

(3) Par exemple, dans *Euphémie*, tout le passage où Sinval engage son amante à rompre ses vœux :

L'hymen, n'en doute point, est une loi suprême.
Eh ! pourrait-il déplaire aux yeux de l'Eternel ? etc.
(Acte II, sc. 9.)

tout à la louange du catholicisme, puisque le dénouement frappe d'une punition terrible les amants assez téméraires pour sacrifier les chaînes du cloître à celles de la chair. Mais dans *Mélanie*, nous assistons à la cruelle séquestration d'une jeune fille que sa famille, par un égoïste calcul, pousse malgré elle au couvent ; l'*Honnête Criminel* nous montre les protestants empêchés par la loi de professer librement leurs convictions religieuses et — barbarie digne d'un autre âge ! — condamnés aux galères pour avoir exercé leur culte. Dans les drames sur l'affaire Calas (1), éclatent les aveugles partis-pris enracinés par l'intolérance et le fanatisme dans l'esprit des foules ignorantes aussi bien que des classes éclairées.

De pareils sujets fournissaient pourtant matière à discuter le fond même de la doctrine catholique ; La Harpe et Chénier l'ont fait, assez adroitement, en représentant des prêtres à l'esprit large et tolérant, plus semblables assurément au vicaire savoyard qu'à Christophe de Beaumont ou au théatin Boyer : ces portraits du prêtre idéal, selon la doctrine philosophique, formaient un contraste habilement ménagé avec les abbés mondains que le public rencontrait dans la vie réelle. Dans *Mélanie*, le curé, — dont La Harpe modifia profondément le rôle après sa conversion

Et surtout les vers suivants :

Mais ce Dieu que j'adore, et que pour mon supplice,
De ses crimes la terre a rendu le complice,
Ce Dieu que le mensonge et la crédulité
Font servir de prétexte à leur férocité,
Au gré de leur caprice indulgent ou sévère,
Il voit du haut des cieux, il voit avec colère
Tous ces humains grossiers lui prêter leurs erreurs,
Consacrer de son nom les stupides fureurs, etc...
(Acte III, sc. 2.)

(1) De Lemierre d'Argy, Laya et Chénier.

— ne condamne pas seulement les vœux forcés, mais toute espèce de vœux :

Qu'on ouvre, si l'on veut, des demeures tranquilles,
Au mortel gémissant que le sort a frappé,
Au repentir qui pleure, au vieillard détrompé.
Mais loin de nous des vœux la chaîne dangereuse.
Tombez, portes de fer, barrière injurieuse ;
Et que l'homme, épurant son hommage et son cœur,
Par l'amour des vertus s'élève à son auteur (1).

Dans le drame de Chénier, Calas est visité dans sa prison par un religieux qui professe les opinions les plus larges et n'admet pas que les hérétiques de bonne foi puissent être condamnés :

JEAN CALAS

C'est par des actions et non par des prières,
Que Dieu laisse fléchir ses jugements sévères ;
Et si je connais bien ce Dieu, mon seul appui,
Les cultes différents sont égaux devant lui.

(1) *Mélanie*, acte II, sc. 4. Dans l'édition de 1802, ce passage est remanié, et l'auteur corrige sa pensée dans un développement beaucoup plus étendu et plus orthodoxe. Il y a entre les deux versions d'autres différences non moins curieuses : ainsi, les vers suivants, tout à l'honneur de la philosophie :

Quant au titre de sage, en nos jours prodigué,
Dénigré par la haine et par l'orgueil brigué,
Celui qui le mérite honore la nature ;
L'ignorance et l'envie en ont fait une injure,
L'hypocrite un forfait, l'honnête homme un devoir.

deviennent dans l'édition de 1802 :

Quant au titre de sage, en nos jours prodigué,
Exalté par l'erreur et par l'orgueil brigué,
Ce vain titre n'est pas celui que je professe ;
La crainte du Seigneur commence la sagesse,
La charité l'achève, et voilà mon devoir.
(Acte II, sc. 4.)

On ne saurait passer du blanc au noir avec plus de désinvolture.

LE RELIGIEUX

Ah ! la foi des humains ne saurait se contraindre,
Si vous vous abusez, c'est à moi de vous plaindre ;
Mais si, dans votre erreur voyant la vérité,
Vous croyez avec zèle, avec simplicité,
Je n'outragerai point l'éternelle justice,
Jusqu'à penser jamais que le ciel vous punisse,
Et je dois à mon frère annoncer la pitié,
D'un Dieu que les mortels ont tant calomnié (1).

Même tolérance chez l'évêque de Lisieux, Jean Hennuyer, dont Mercier nous retrace l'histoire, et qui refusa énergiquement d'accomplir les ordres sanglants reçus de Paris, le jour de la Saint-Barthélemy :

L'humanité, croyez-moi, a ses droits bien avant ceux de la royauté. Qui ne parle plus en homme, ne peut plus commander en roi (2).

Maxime hardie, qui n'aurait pas été tolérée sur la scène, non plus que les invectives contre « ces émissaires de Rome, monstres infernaux, allaités des poisons de l'Italie (3) ». Ne destinant pas ses drames historiques à la représentation, Mercier pouvait montrer sans crainte dans la *Destruction de la Ligue* des catholiques fanatiques et scélérats au delà de toute vraisemblance (4) et dans le *Portrait de Philippe II* tout un tribunal d'inquisiteurs féroces (5). C'est seulement avec les débuts de la Révolution, que de pareils spectacles pourront être librement offerts aux applaudissements du public. Dès 1789, le plus grossier anticléricalisme

(1) Chénier, *Jean Calas*, acte IV, sc. 7. Même note, plus atténuée, dans le drame de Laya (acte V, sc. 5).
(2) *Jean Hennuyer*, acte III, sc. 3.
(3) *Jean Hennuyer*, acte II, sc. 3.
(4) La *Destruction de la Ligue*, acte premier, sc. 5.
(5) *Portrait de Philippe II*, sc. 38 à 44.

Phototypie Baisz & Gouttagny. — Lyon

JEAN HENNUYER

Acte III, Sc. 7.

(Théâtre de Mercier. Ed. de 1778-1784, t. II).

va se donner carrière, dans la Tragédie comme dans le Drame ou le Mélodrame : ce seront les beaux jours de *Charles IX*, des *Victimes cloîtrées*, de l'*Auto-da-fé ou le Tribunal de l'Inquisition*.

Des drames comme *Jean Hennuyer* ou la *Mort de Louis XI*, sont politiques autant que religieux ; si le milieu national ne permet guère d'y développer les maximes républicaines qui émaillent *Brutus*, *Guillaume Tell* ou *Virginie* (1), la royauté y est indirectement rabaissée ou dénigrée, ici par l'héroïque résistance de l'évêque de Lisieux, là par le tableau de toutes les terreurs mesquines, de toutes les cruautés inutiles, de toutes les familiarités dégradantes, qui projettent une lueur à la fois sinistre et comique sur le moribond de Plessis-lès-Tours. Alors même que le drame semble porter aux nues un roi de France, c'est pour écraser un de ses indignes successeurs, par une ironique comparaison : le roi fêté sur la scène, c'est toujours Henri IV, et celui qui occupe le trône, c'est le triste Louis XV (2). Voilà pourquoi la pièce de Collé dut attendre le nouveau règne pour paraître à la Comédie-Française ; à ce moment, l'espérance renaît au cœur de la nation, et c'est vraiment Louis XVI qu'on acclame sous les traits du Béarnais. Illusion passagère, qui, quinze ans plus tard, aboutira aux ver-

(1) Tragédies de Voltaire, Lemierre et La Harpe. Cf. Fontaine, *ouv. cit.*, première partie, ch. II.

(2) Cf. dans la *Corr. litt.* de Grimm, une curieuse protestation contre les éloges outrés et mensongers adressés au roi dans le *Faux Généreux* de Bret : « Nos paysans ne sont pas écrasés par les seigneurs, mais par les impôts ; ce qui fait que le fermier ne peut pas toujours satisfaire le propriétaire, c'est la taille, sous le poids de laquelle l'industrie gémit et succombe ; les habitants de nos campagnes ne le savent que trop bien. Peu s'en faut donc que je ne regarde comme un crime d'oser les faire parler autrement, et de les regarder comme enchantés de la douceur du gouvernement, alors qu'ils luttent sans cesse contre la misère. » (III, p. 468.)

tes leçons de *Charles IX* et aux outrages sanglants et posthumes du *Jugement dernier des Rois* (1).

Plus hardie encore et plus digne d'être notée fut l'attitude du Drame, en présence du patriotisme étroit et exclusif qu'affichait le public au lendemain du Traité de Paris, comme pour venger au théâtre les humiliations que la France venait de subir dans la réalité. On sait quel succès tapageur accueillit la médiocre tragédie de Debelloy, le *Siège de Calais*, qui prodiguait à la nation abaissée les flatteries et les exhortations à l'espoir. Bien différent était l'état d'esprit des philosophes, partisans de l'entente internationale, admirateurs de la constitution anglaise et du despotisme éclairé de Frédéric II. C'est contre eux que Debelloy avait dirigé une des tirades les plus applaudies de sa pièce:

> Je hais ces cœurs glacés et morts pour leur pays,
> Qui, voyant ses malheurs dans une paix profonde,
> S'honorent du grand nom de citoyens du monde... (2).

Malgré ces attaques et l'engouement invraisemblable du public pour la nouvelle tragédie nationale, le parti philosophique ne crut pas devoir faire de concessions à ce que Grimm appelait le « patriotisme d'antichambre (3) ». L'auteur de la *Correspondance Littéraire* continue à hausser les épaules en voyant certains littérateurs acheter leurs succès

(1) La pièce de Collé est de 1774, celle de M.-J. Chénier de 1789, celle de Sylvain Maréchal de 1793.

(2) Le *Siège de Calais*, acte IV, sc. 2. L'attitude des deux partis est très nettement, sinon impartialement indiquée par Petitot (*Répertoire du Th.-Français*, t. IV, notice sur Debelloy, pp. 198 à 209) Cf. Fontaine, *ouv. cité*, pp. 45 à 53, et Aubertin, l'*Esprit public au* XVIIIe *siècle*, Paris, 1872, IIIe époque (1756-1774).

(3) *Corr. litt.*, VIII, p. 502, IX, p. 304. Grimm attribue à Turgot la paternité de cette expression.

au prix de basses flagorneries adressées à la nation (1). Dans son *Nouvel Essai sur l'Art dramatique*, Mercier réfute Marmontel, qui conseillait au poète de « flatter le préjugé national » : un tel précepte n'est admissible, dit-il, que si ce préjugé est juste et bienfaisant ; mais s'il est injuste et cruel, il faut le combattre sans merci : « Le poète qui flatterait sa nation au moment où elle serait avilie, serait un lâche corrupteur... Adopter les erreurs d'une nation, c'est manquer au droit naturel, c'est tromper tout un peuple, c'est profaner l'instrument de la félicité publique... C'est donc une fausse politique de vouloir échauffer un fanatisme national, qui ne sert qu'à traiter avec mépris une nation voisine... On aura beau colorer ces outrages du vernis patriotique, ils n'en seront pas moins à la honte du poète et de la nation qui l'applaudira (2) ».

Il est fort singulier de voir, dès l'année suivante, Mercier tomber dans le travers qu'il critique si vivement, et glorifier dans *Childéric Ier*, le « caractère antique et précieux de la nation française » au mépris de toute vérité historique (3). Mais ce n'est là qu'un écart isolé. Dans sa croisade pacifique et internationaliste, le Drame a le choix entre vingt moyens : montrer les angoisses d'un bon roi comme Henri IV, qui voit son cher peuple décimé par les batailles et les horreurs de la famine (4) ; apitoyer le spectateur sur les malheureux soldats soumis à la rigueur des règlements militaires (5) ;

(1) *Corr. litt.*, articles sur l'*Anglais à Bordeaux* de Favart (V. pp. 254 et 331), le *Lord anglais et le Chevalier français* d'Imbert, *Zoraï* de Marigné (XII, p. 358, XIII, p. 213). A propos de cette dernière pièce, La Harpe proteste aussi contre la « dégoûtante adulation du gouvernement français ». (*Corr. litt.*, lettre 175.)

(2) *Du Théâtre ou nouvel Essai sur l'Art dramatique*, pp. 257 à 260.

(3) Voir pour plus de détails pp. 408-409.

(4) Dans les pièces de Mercier, Du Rozoy, Desfontaines, etc., sur le siège de Paris.

(5) Le *Déserteur* de Sedaine, et la pièce de Mercier qui porte le même titre. En 1768, fut représentée, sur un théâtre de société, sans

mettre en scène quelques officiers étourdis, vaniteux et effrontés, dont le sans-gêne et la mauvaise éducation excitent les rancunes de la population civile contre le corps privilégié auquel ils appartiennent (1) ; opposer, enfin, le courage civil au courage militaire, pour « anéantir ce malheureux esprit de corps, qui dégénère en un sot orgueil, et qui serait si risible, s'il n'était pas si funeste dans ses suites (2) ».

Tous les dramaturges n'approuvent pas les paradoxes de Mercier, qui prétend que « les orages civils sont le garant de la santé des peuples, qu'il n'y a qu'un empire malade ou convalescent qui présente un front paisible et léthargique (3) ». En haine de la guerre étrangère, présenter, comme il l'a fait dans la préface de la *Destruction de la Ligue*, une apologie de la guerre civile, témoignait d'une hardiesse dont peu d'esprits

doute, une petite pièce intitulée l'*Ecole du Soldat ou le Remords du Déserteur français*, composée tout au contraire pour fortifier l'esprit de discipline. Cf. l'appréciation des *Mém. secrets* sur la *Discipline militaire du Nord* de Moline (XVIII, 12 novembre 1781), et l'article de Geoffroy sur le *Déserteur* de Mercier (9 vendémiaire an XII). (III, pp. 396 à 400.)

(1) Mercier, le *Déserteur*.

(2) Mercier, *Du Théâtre*, p. 263. C'est ce que fait Sedaine dans une scène de *Raymond V*, où l'on pratiqua de prudentes coupures en vue de la représentation :

« Gavaudan. — Sire sénéchal, aller au-devant d'un bataillon, le percer, revenir sur ses pas [terrasser ceux qui se rassemblent pour l'opposer à vous], mettre en fuite cent ennemis, effrayés de ne vous porter que des coups inutiles, cela est beau, cela impose même au chevalier qui fait de si belles choses, mais tout homme robuste en peut faire autant ; [prenez un gros paysan qui vient de relever sa charrette embourbée, bardez-le de fer, entourez-le d'acier ; qu'il soit invulnérable, ainsi que son vigoureux cheval ; cet homme fera la même chose que vous], peut-être avec moins de grâce, mais avec autant de courage ; il est un courage bien au-dessus de celui-là.

« Le Sénéchal. — Lequel ?

« Gavaudan. — De dire aux rois la vérité, de la dire contre son propre intérêt. » (Acte IV, sc. 5. — Les passages entre crochets [ ] étaient supprimés à la représentation.)

(3) *Du Théâtre*, p. 225.

étaient capables. Mais, sauf dans certaines pièces de second ordre (1), ils travaillent généralement à faire triompher ce qui unit les nations (2), laissant dans l'ombre ce qui les divise, et à propager les idées de fraternité et de paix universelle.

Là comme ailleurs, le Drame ne fait que transposer dans un cadre nouveau les théories chères à la plupart des philosophes ; il en est ainsi de toutes les revendications morales, sociales, religieuses et politiques, que nous avons essayé d'énumérer et de classer. On y aura reconnu sans peine les arguments, si souvent présentés dans les poèmes philosophiques de Voltaire, dans les *Discours* de Rousseau et dans l'*Emile*, dans les articles de l'*Encyclopédie* sur les abus et les privilèges, dans l'*Histoire des établissements et du commerce dans les Deux-Indes* de Raynal, etc. Le Drame, étroitement lié au mouvement philosophique, a puissamment contribué à populariser certaines doctrines, auxquelles la scène donnait un relief et une puissance d'expansion dont le livre était incapable. Ceux qui, dans cette mémorable étape de la pensée française, estiment que les mesquineries, les travers et les faiblesses des hommes ne doivent pas nous empêcher d'admirer la générosité et la noble hardiesse des idées, associeront le Drame aux autres formes de propagande, dans la sympathie que leur

(1) Dans ces pièces elles-mêmes, ce n'est pas un esprit belliqueux et provocateur qui se manifeste, mais seulement des flatteries niaises à l'adresse de la nation. Ainsi, dans *Auguste et Théodore*, on voit un hôtelier allemand qui ne fait crédit qu'aux Français. C'est surtout dans le répertoire des Boulevards que l'on trouve des traits de ce genre. (V. par exemple Dorvigny, le *Sultan généreux* ; Gorgy, les *Torts apparents ou la Famille américaine* ; Gabiot, l'*Auto-da-fé ou le Tribunal de l'Inquisition*, etc.)

(2) V. notamment l'acte III de *Montesquieu à Marseille* de Mercier, où l'auteur de l'*Esprit des Lois* prédit la formation des Etats-Unis d'Europe.

inspire ce mouvement d'affranchissement intellectuel. Mais il faut bien regretter que, dans cette adaptation du théâtre à la démonstration d'une thèse, le XVIIIe siècle ait employé des moyens aussi hâtifs, aussi simplistes, aussi incomplets (1). Le XIXe siècle a victorieusement prouvé — et Molière l'avait fait avant lui — que le problème comporte des solutions plus élégantes. Pourquoi eût-il été impossible, vers 1760, de créer un théâtre d'idées, qui fût pourtant un théâtre, des pièces de combat qui fussent pourtant des pièces ? Il eût fallu, pour cela, plus de sens dramatique et moins de griserie idéologique, plus de souci du concret et moins d'érudition livresque, plus d'observateurs et moins de constructeurs d'abstractions, plus de Sedaines et moins de Diderots.Ce qu'il y a de plus beau dans le Drame, c'est l'intention : nous avons rendu hommage, comme il convient, à tout ce qu'elle témoigne d'indépendance, d'amour du vrai et de zèle pour le bien public. Nous n'en serons que plus à l'aise pour signaler les innombrables défectuosités de l'exécution.

(1) « La vertu, dit finement M. John Morley, peut être rendue attrayante, sans qu'on prenne le lecteur par la manche, et qu'on lui crie avec persistance dans l'oreille combien la vertu est attrayante. » (*Diderot and the Encyclopaedists*, t. I, p. 325.)

CHAPITRE II

Les caractères. — Peinture des sentiments généraux. — La sensibilité.

I. — Infériorité psychologique du théâtre du XVIIIe siècle, du Drame en particulier. — Causes et conséquences.

II. — La sensibilité dans le Drame.— Vertu universelle ; humanité de convention. — Les traîtres par amour. — Aux yeux du public et de la critique, les héros ne sont jamais trop parfaits, les traîtres sont toujours trop noirs.

III. — Moyens variés employés pour émouvoir le spectateur. — Les enfants sur la scène. — Accumulation d'infortunes et de catastrophes.— Complications romanesques ; reconnaissances ; la voix du sang ; péripéties horribles et inventions macabres ; pathétique de mélodrame.

IV. — La peinture de l'amour. — Le Drame a le mérite de renoncer à la galanterie froide et conventionnelle, mais il rencontre des difficultés particulières, et doit recourir à des subterfuges pour ménager les susceptibilités du public : les mariages secrets. — Première expression de la passion romantique.

V. — La manie raisonnante enlève aux héros du Drame toute vérité humaine et simplifie leur psychologie jusqu'au ridicule : conversions miraculeuses et aveux candides. — Quelques progrès : efforts pour donner plus de netteté à l'aspect extérieur des personnages ; vérité partielle et trouvailles de détail.—Heureuse exception : deux psychologues, Collé et Sedaine.

Conclusion.

I

Il y a bientôt cinquante ans, Sainte-Beuve, défendant le XVIIIe siècle contre Nisard et Weiss, essayait d'établir comment la connaissance de l'homme n'y avait pas sombré aussi complètement que le prétendaient les admirateurs exclusifs du siècle de Louis XIV. Rectifiant les assertions trop générales et trop aventureuses d'un classicisme étroit, il montrait comment un Duclos, un Grimm, un Galiani, une marquise du Deffand, un Chamfort, un Sénac de Meilhan ne faisaient point si mauvaise figure à côté des Retz et des La Rochefoucauld ; sans nier le tort que causent l'optimisme à outrance et l'esprit de propagande à l'observation aiguë et pénétrante du cœur humain, il opposait, chez les plus grands écrivains comme chez ceux du second ordre, la connaissance de « l'homme civil en société » sur lequel le XVIIIe siècle apporte des lumières nouvelles, à l'expérience pratique de l'homme considéré individuellement, où le XVIIe conserve sa supériorité (1).

L'auteur des *Lundis* aurait-il pu trouver dans les écrivains dramatiques des exemples à l'appui de sa thèse, et l'étude comparée du théâtre dans les deux époques eût-elle fortifié ses conclusions ? Il est permis d'en douter : là, en effet, l'infériorité du XVIIIe siècle, en ce qui concerne l'étude des sentiments généraux, éclate plus manifestement qu'ailleurs, et dans

(1) Sainte-Beuve, *Nouveaux lundis*, t. III ; *Connaissait-on mieux la nature humaine au* XVIIe *siècle, après la Fronde, qu'au* XVIIIe *siècle, avant et après 1789?* pp. 220 à 243, article du 22 septembre 1862. La question a été reprise fort ingénieusement et dans un sens très favorable au XVIIIe siècle par M. P. Lacombe (*Introduction à l'Histoire littéraire*, livre III, ch. III). Mais les arguments que l'auteur tire du théâtre, pp. 242, 243, ne sont ni les plus nombreux ni les plus probants.

la peinture de l'homme social, l'exécution répond rarement à l'originalité de la conception. La distinction formulée par Sainte-Beuve n'en est pas moins ingénieuse et solide : à vrai dire, elle ne fait qu'étendre à l'ensemble de la littérature l'opposition que Diderot avait lui-même établie pour le théâtre, entre la peinture des caractères et celle des conditions.

Dans le Drame, en effet, autant et plus qu'en aucun autre genre, la psychologie devient consciemment et délibérément sociale, d'individuelle qu'elle était. « Le drame, écrit M. Lanson, ne répétera pas la tragédie; il ne sera pas la traduction en prose bourgeoise d'un idéal poétique. Il tiendra pour fait et bien fait le travail de la tragédie et, s'appuyant sur ses principes et ses formules, il cherchera ce que telle passion devient chez tel homme, de tel caractère, de telle condition, ou tel âge, dans telle société et dans telle situation (1). »

Malheureusement, le Drame se dispense, trop souvent, de s'assimiler les résultats de ce travail si bien fait par la Tragédie, et, au lieu de fondre la peinture de l'homme en société avec celle de l'homme considéré individuellement dans les manifestations les plus générales de son être, il se contente trop souvent d'abandonner la seconde, pour essayer d'atteindre la première sans toujours y réussir.

N'avons-nous pas le droit d'exiger d'une œuvre de théâtre que ses personnages aient quelque réalité morale, qu'ils nous soient présentés sous un aspect vraisemblable et vivant, qu'ils ne soient pas la simple incarnation de quelque abstraction métaphysique, éclose tout entière du cerveau du poète et non de l'observation sincère et féconde ? Que de fois ces conditions essentielles sont négligées ! Le point faible du Drame est l'insuffisance de l'analyse psychologique, la part beau-

(1) Lanson, *Nivelle de la Chaussée et la Comédie larmoyante*, IIIe partie, ch. VI : Imitateurs de la Chaussée, p. 297.

coup trop grande laissée au convenu, à l'*a priori* ou à l'à peu près, dans la peinture du cœur humain.

Il serait trop facile de faire éclater cette infériorité du Drame, dans un parallèle à la Saint-Marc-Girardin, où le XVIIe siècle écraserait sans peine Diderot et toute son école. Quoi de plus simple, par exemple, en choisissant deux pièces dont le sujet est analogue, *Tartuffe* et le *Faux Ami*, que de prouver combien Mercier est au-dessous de Molière ! Orgon est un personnage autrement campé, dans sa bêtise si ronde et si vraie, que l'insipide Merval, qui ne réussit ni à paraître sympathique, ni même à être sympathiquement ridicule ; Elmire est une figure délicate et fine auprès de laquelle Mme Merval n'est qu'une insignifiante marionnette ; et ce fantoche grotesque de Juller qui a bien soin de nous faire connaître par le menu tous ses projets ténébreux, qui pour un peu s'écrierait : « Regardez-moi, je suis le traître (1) » est pitoyablement écrasé par le type magistral et complexe de Tartuffe. Au lieu de poursuivre, dans un détail fastidieux, la démonstration de cette faiblesse psychologique qui n'a pas, du reste, échappé à tous les critiques du XVIIIe siècle (2), ne vaut-il pas mieux en examiner les causes, et aussi rechercher si dans cette décadence générale, les novateurs n'ont pas, sur quelques points de détail et dans quelques œuvres privilégiées, mis en lumière certains aspects de l'âme humaine qui avaient échappé au génie de leurs prédécesseurs ?

(1) Le *Faux Ami*, acte II, scène 4. Cf. Béclard, Sébastien Mercier, p. 249 et Zollinger, *Mercier als Dramatiker und Dramaturg*, pp. 59 et sqq.

(2) La Harpe n'a cessé de proclamer avec une âpreté dont l'exagération faisait tort à sa cause, que le Drame entraînait le théâtre vers une irrémédiable décadence. *Corr. litt.*, lettres V, VIII, XXII ; *Lycée*, XI, pp. 427 et sqq.; et la *Correspondance* de Grimm, sous un ton plus pondéré et plus impartial, trahit maintes fois le regret de voir des effets grossiers et faciles se substituer à la peinture délicate et profonde des caractères. V. notamment t. XIV, pp. 247 et sqq.

Constatons d'abord qu'au XVIIIe siècle, l'analyse psychologique est loin d'être aussi en faveur qu'à l'époque précédente; on sait que ce changement du goût est étroitement lié à la transformation de la société et à l'évolution des doctrines philosophiques (1). Au théâtre, Marivaux est le dernier auteur qui ait placé au premier plan de ses préoccupations artistiques l'étude patiente et minutieuse des mille nuances du sentiment : il ne fut pas apprécié à sa vraie valeur par ses contemporains qui ne sentirent pas tous le prix de sa subtile analyse et trouvèrent trop scintillants et trop papillotants les reflets d'un style qui épousait si fidèlement tous les contours d'une pensée ondoyante et souple (2). Chez Racine même, le XVIIIe siècle semble avoir admiré bien plutôt l'exquise harmonie du style que la profonde vérité de l'observation et l'intime connaissance du cœur humain. Ce n'est décidément pas de ce côté que le vent souffle : ce qu'on demande à un dramaturge, c'est d'abord un enseignement moral adapté aux besoins du jour et répondant aux aspirations du public bourgeois ; ce sont aussi des situations pathétiques, des intrigues compliquées, capables de surprendre, de remuer et de terrifier les âmes les plus blasées; la vérité des sentiments et la logique profonde des caractères ne viennent qu'au second plan.

(1) Ce point a été nettement mis en lumière par M. Lanson, *ouv. cit.*, p. 295 : « Quel concours de circonstances et d'influences a-t-il fallu pour que la tragédie classique trouvât pendant un demi-siècle des écrivains pour la réaliser et un public pour la goûter?... La monarchie de Louis XIII et la philosophie de Descartes lui faisaient vraiment l'atmosphère où elle pouvait vivre... Quand le cartésianisme fait place à d'autres doctrines, il y a forcément une diminution, presque une disparition de « l'imagination psychologique »... Ajoutez les transformations de la société, la démocratie grandissante, et enfin souveraine, etc... »

(2) Cf. Larroumet, *Marivaux, sa vie et ses œuvres*, Paris, 1882. Introduction : la réputation de Marivaux.

Le culte des grandes idées abstraites, qui donne un caractère si généreux et si désintéressé au mouvement philosophique du XVIIIe siècle, en se manifestant dans le Drame, en a fait un document de première importance pour qui veut étudier l'évolution de l'esprit public en France, mais il serait téméraire de prétendre qu'il lui a donné une valeur artistique égale à son intérêt historique. Au rebours des œuvres classiques, le Drame, miroir candidement transparent de l'opinion régnante, est loin d'être irréprochable comme œuvre d'art, et sa faiblesse esthétique vient précisément de ce qu'il a mis en première ligne sa tâche didactique et utilitaire, dédaignant de puiser aux admirables sources de beauté d'où ont jailli le *Cid*, *Tartuffe* et *Phèdre*.

Comme, en outre, tous les efforts se portent sur la peinture des conditions, on s'en tient, pour celle des caractères, à certaines formules uniformes et simplistes qui n'ont aucun rapport avec la complexité de la vie réelle. Au lieu de revivre l'existence morale de ses personnages, de revêtir leur âme, de sentir leurs joies, leurs tristesses et leurs colères, et de donner une forme harmonieuse aux infinies nuances observées pendant ce dédoublement qui est le secret du génie, le poète construit, suivant une recette établie une fois pour toutes, des êtres de raison qui ne donnent à aucun moment l'illusion de l'humanité. En apparence, rien n'est changé au code de Boileau et la nouvelle école pourra, elle aussi, inscrire fièrement sur son drapeau :

> Que la nature donc soit votre étude unique...
> Rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est aimable.

Seulement, elle écrit la Nature et le Vrai avec des majuscules, et rendant un culte idolâtre à ces abstractions déifiées, elle se croit dispensée d'étudier les manifestations infiniment

variées de cette nature, les aspects infiniment changeants de cette vérité.

Les héros du Drame ne parlent que de sensibilité et de raison ; dans quelles créations poétiques la sensibilité et la raison sont-elles plus intimement unies que dans les personnages de Racine ? et pourtant, quel abîme sépare les uns des autres ! Reconstituer, avec une pénétration sagace tous les ressorts d'une âme, les faire jouer devant nous suivant les lois subtiles d'un mécanisme compliqué et régulier, puis montrer, au moment voulu, comment le sentiment vient, en apparence, déranger tout ce bel équilibre, alors qu'en réalité il n'en est que le résultat nécessaire et prévu, voilà en quoi consiste la psychologie délicate et précise d'un Racine ; celle des dramaturges du XVIIIe siècle est plus sommaire et plus grossière : la sensibilité de leurs héros, exaspérée jusqu'au délire, s'exprime en paroles, non plus en actes ; au lieu des nuances du sentiment ce sont des hymnes sonores et monotones en l'honneur de l'amour, de la bienfaisance, de l'humanité ; chez ces êtres qui extériorisent et projettent en discours tout ce qu'ils sentent ou tout ce que l'auteur sent pour eux, il ne reste jamais, sous les déclamations, les grands gestes et les larmes, une émotion intime et complexe à deviner, un dessous psychologique à découvrir ; ils sont tout en façade et l'on perdrait son temps à chercher derrière leurs paroles des révélations sur l'état profond de leur âme ; pour nous prouver qu'ils sont sensibles, ils fondent en larmes à chaque scène ; pour nous prouver qu'ils sont raisonnables, ils nous donnent eux-mêmes l'analyse de leur psychologie simpliste et se livrent devant nous aux discussions théoriques les plus abstraites. Ce qui, chez Racine, était du sentiment est devenu de la sensiblerie, ce qui était de la logique est devenu de la logomachie. Comment croire à la sensibilité d'un cabotin aux élans artificiels et forcés, comment attribuer de la raison

à un automate à qui le même mouvement d'horlogerie fait toujours accomplir les mêmes gestes et débiter les mêmes pompeuses maximes ?

II

On sait quelle fureur de sensibilité s'empara du XVIIIe siècle, à la suite des déclamations enflammées de Rousseau, et jusqu'à quel point sévit la mode de s'apitoyer sur toutes les misères, de répandre sur l'humanité souffrante, et malgré elle perverse et déchue, un torrent de larmes accompagné de gestes bénisseurs et d'exclamations entrecoupées. Diderot a donné de la sensibilité une définition qui pourrait servir d'épigraphe, non seulement à ses deux drames et à une grande partie de ses écrits, mais encore à tout ce que sa postérité littéraire a produit pour le théâtre :

La sensibilité, selon la seule acception qu'on ait donné jusqu'à présent à ce terme est, ce me semble, cette disposition, compagne de la faiblesse des organes, suite de la mobilité du diaphragme, de la vivacité de l'imagination, de la délicatesse des nerfs, qui incline à compatir, à frissonner, à admirer, à craindre, à se troubler, à pleurer, à s'évanouir, à secourir, à fuir, à crier, à perdre la raison, à exagérer, à mépriser, à dédaigner, à n'avoir aucune idée précise du vrai, du bon et du beau, à être injuste, à être fou (1).

Pour la plupart des philosophes, la sensibilité est la source de toutes les vertus : dans un conte de Marmontel, une mère

(1) Diderot, *Paradoxe sur le Comédien*, *Œuvres*, éd. Assézat, t. VIII, p. 393. Cf. éd. Dupuy, pp. 56 et 136.

soumet à différentes épreuves deux jeunes gens qui prétendent à la main de sa fille, elle les mène tous deux à la Comédie-Française où l'on joue *Inès de Castro* ; à la scène des enfants, l'un d'eux reste indifférent et risque même quelques plaisanteries ; le second fond en larmes. Désormais, ils sont jugés, le choix est fait, c'est l'amoureux sensible qui l'emportera (1).

Les gens de sens rassis ou de complexion gaie protestaient bien contre ce délire universel ; le joyeux Collé se désespérait de le voir gagner jusqu'au théâtre et attribuait cette déplorable mode à l'influence des femmes qui « veulent un spectacle qui les fasse pleurnicher (2) ». Mais comment remonter un pareil courant ! Mieux vaut s'y laisser entraîner comme les autres, et, comme eux, célébrer l'humanité, la bienfaisance, rêver d'un monde idyllique où les hommes s'abandonnent à toute leur bonté native, et composer des drames où tous les personnages sont sensibles et vertueux.

Car, c'est bien là qu'on en arrive : à force de prôner la sensibilité, on se croit obligé d'en mettre partout et d'en affubler des personnages qui s'en passeraient fort bien. Quand le sujet ne s'y prête pas, on l'y contraint et l'on supprime les caractères dont la laideur morale détonnerait désagréablement au milieu de cette vertu universelle ; ou bien l'on attribue à leurs méchants desseins un motif secret où le sentiment n'est pas étranger... et le sentiment n'excuse-t-il pas tout ? « Que le poète est heureux,

(1) Marmontel, la *Bonne mère*, *Œuvres*, éd. de 1818, t. III.

(2) Collé, *Journal*, t. III, p. 242. Cf. l'appréciation de La Harpe sur le *Père de Famille* : « Le père de famille *pleure*, et Saint-Albin *pleure*, et Cécile *pleure*. L'auteur a soin de nous avertir en interlignes de tous ces *pleurs*. Cette monotonie emphatique et larmoyante ennuie et fatigue au point qu'on ne supporte la méchanceté si gratuitement tracassière du Commandeur, que parce qu'il rompt un peu cette triste uniformité, et que parmi tant de personnages qui *pleurent* toujours, il est le seul qui ne *pleure* point. » (Lycée, XI, p. 473.)

s'écrie Mercier, dans la préface de *Zoé*, quand son sujet lui commande des caractères nobles et aimants, n'ayant que les torts qu'inspire l'ivresse du sentiment. » L'auteur de l'*Humanité ou le Tableau de l'Indigence*, avoue, avec une naïveté trop appuyée pour n'être pas feinte, que sa pièce lui a coûté « moins d'esprit que de sentiment, plus de sanglots que de combinaisons (1) » et plus d'un de ses confrères aurait pu s'approprier cette heureuse formule. Le rire est passé de mode, Molière semble un farceur de mauvais goût (2) et Arlequin lui-même, avec l'aide de Florian, devient larmoyant et bénisseur. C'est maintenant un personnage « bon, doux, ingénu, simple sans être bête, parlant purement et exprimant avec naïveté les sentiments d'un cœur très tendre (3) ». Une pareille métamorphose suffirait à elle seule à caractériser la manie régnante.

Les femmes, dit encore Collé, le misogyne, « exigent que la comédie ne présente plus que des caractères nobles, généreux, vertueux, magnanimes, incroyables, romanesques, impossibles ; rien ne leur paraît outré à cet égard. La vertu la moins vraisemblable, la plus gigantesque, celle qui est le moins dans la nature est précisément celle qui les surprend et qui les frappe davantage ; elles ne rebuteraient cependant pas dans ces drames un très joli scélérat, pourvu qu'il ne commît ses crimes aimables que par un amour bien forcené, bien enragé, bien endiablé (4) ». Qui dira toute la lignée des traîtres par amour, qui n'accumulent leurs forfaits que pour avoir vu leur passion dédaignée ? C'est Stukeli qui pousse son ami dans tous les désordres

(1) Préface de l'*Humanité ou le Tableau de l'indigence*, p. X.
(2) Cf. pp. 22-23, 144 et 193.
(3) Florian, *Avant-Propos* en tête des *Comédies*. *Œuvres*, éd. de 1824, t. IV, Cf. infra, p. 476 et Léo Claretie, *Florian*, ch. II.
(4) Collé, *Journal*, *ibid.*

du jeu parce que Mme Béverley a repoussé ses avances, ce sont les deux beaux-frères de la comtesse d'Olinval, qui ourdissent les plus horribles machinations pour la punir de sa vertu trop farouche ; c'est sir Saint-Albans qui, voyant miss Vorthy épouser son frère, fomente chez celui-ci une jalousie qui va jusqu'au meurtre ; c'est Jenneval qui, dans sa folle passion pour une courtisane, tuerait son oncle, si un repentir inattendu ne venait le saisir au moment décisif (1). Si Saint-Albin manque de respect au Commandeur et met l'inquiétude et le trouble dans l'âme de son père, il a pour excuse les beaux yeux et le maintien modeste et touchant de Sophie, si le sage Dorval est tout près de laisser là sa philosophie, pour trahir l'amitié et se précipiter, sans le savoir, dans l'inceste, la faute en est encore à l'amour ; et, pour avoir côtoyé tant de crimes, il ne reste pas moins sympathique aux sensibles spectatrices qui s'apitoyent sur les *Epreuves de la Vertu*.

Plus nombreuses encore sont les pièces où cette vertu n'est pas même effleurée par une épreuve, où tous les personnages sont d'incomparables modèles, où nous sommes transportés dans ce monde idéal que les philosophes construisaient à l'image de leurs rêves, avec le plus parfait dédain pour les imperfections de la réalité humaine. Grimm remarquait, à propos de *Cénie*, que rien n'est aussi difficile à rendre intéressant au théâtre, que la bonté (2) ; voilà une diffi-

(1) Saurin, *Béverley*. Maucomble, les *Amants désespérés ou la Comtesse d'Olinval*. Dudoyer, le *Vindicatif*. Mercier, *Jenneval ou le Barnevelt français*. Cf. Marin, *Julie* ; Bret, l'*Hôtellerie ou le Faux Ami*; Monvel, *Raoul de Créqui* ; Mme de Beaunoir, le *Danger des liaisons*, etc., etc. Carmontelle a finement raillé ce type conventionnel du traître par amour, dans la curieuse parodie intitulée *Criardus et Scandée* :

POIGNARDIN

Si je suis un coquin, c'est l'effet de vos charmes,
De leur vaste pouvoir je tiens en mains les armes,
Qui porteront la mort au sein de votre amant. (Scène 4.)

(2) *Corr. litt.* de Grimm, t. II, p. 378.

culté qui ne paraît guère embarrasser ses contemporains ; quelques-uns affichent candidement dans le titre même de leurs pièces ce que cette humanité de théâtre a d'exceptionnel ; sur les petites scènes c'est, à partir de 1780, un défilé ininterrompu de *Filles* ou de *Pères comme il y en a peu*, *d'Hommes* ou de *Femmes comme il n'y en a point* (1).

Un héroïsme aussi universel et aussi parfait devient à la longue écœurant et, à la lecture de certains drames particulièrement édifiants, l'envie nous prend de réclamer à l'auteur quelque scélérat bien noir, quelque coquin fieffé, qui nous repose de cette vertu sempiternelle. Rien ne nous paraît aujourd'hui aussi peu dramatique qu'un trait de bienfaisance, à moins qu'il ne succède à un poignant combat intérieur ou qu'il ne s'accompagne de circonstances accessoires qui lui prêtent un intérêt exceptionnel; au XVIIIe siècle, il n'en est pas ainsi : les auteurs dramatiques se disputent l'anecdote de Montesquieu et du jeune Marseillais (2) ; et, dès que le *Journal de Paris* ou quelque autre gazette mentionne une histoire semblable, vite il se trouve un écrivailleur pour la découper en actes et en scènes. La besogne est du reste facile et l'auteur n'a pas à se mettre en frais d'imagination : une famille est dans la détresse, un généreux mortel vient à son secours, voilà le sujet principal, qui fournira les scènes capitales de l'œuvre ; la scène de lamentation, la scène d'actions de grâces, aussi déclamatoires l'une que l'autre ; elles pourraient suffire, tant elles sont d'un effet certain sur le

(1) Voici les titres de quelques-unes de ces pièces : le *Portefeuille ou la Fille comme il y en a peu ; Hortense ou le Mari comme il y en a peu ; l'Ami comme il y en a peu ; l'Amitié comme il y en a peu ou l'Amour à l'épreuve ; l'Homme comme il y en a peu ; l'Homme et la Femme comme il n'y en a point ;* le *Nègre comme il y a peu de Blancs*, etc.

(2) Cf. pp. 218 et 349-350

public (1). Mais on y ajoute d'ordinaire quelque histoire d'amour contrarié qui en double prix (2), ou, comme Faur dans *Auguste et Théodore*, on étire la matière au moyen de scènes variées tout à fait étrangères au sujet, ou bien encore, comme Restif dans *Sa mère l'allaita*, on accumule contre le bienfaiteur de fausses apparences,qui font suspecter à tort ses intentions. Un écrivain eut un jour l'idée géniale de rassembler sur une même tête toutes les anecdotes édifiantes qui couraient alors et de prêter à un même homme une quantité de traits généreux dont un seul eût suffi à faire canoniser son auteur. Le résultat d'une telle conception est au moins original et la pièce d'Armand intitulée le *Moyen d'être heureux*, vaut la peine d'être lue : on se demande comment le poète — car le drame est en vers — a pu garder jusqu'au bout son sérieux, en traçant le caractère de ce maniaque de la bienfaisance qui s'obstine, malgré toutes les déceptions et toutes les mésaventures, à accabler de ses bons offices hommes et femmes connus et inconnus, son valet, la suivante de sa maîtresse et jusqu'à son rival en amour : cette donnée de vaudeville, aggravée d'une série de reconnaissances invraisemblables et incompréhensibles, est traitée sur le ton le plus grave et le plus solennel, et qui sait si elle ne fit pas verser de douces larmes aux spectateurs de Fontainebleau, quand elle y fut représentée en 1771? Les critiques eux-mêmes semblent ne pas avoir senti bien vivement le ridicule de pareils ouvrages; ils n'ont pas les nerfs aussi délicats que Mme Riccoboni à qui « cette furie, cette rage de vertu donnait

(1) Aussi Dumaniant, par exemple, dans le *Dragon de Thionville*, se dispensa-t-il d'y ajouter quoi que ce soit. Son drame est avec la pantomime du *Maréchal des Logis*, le spécimen le plus parfait du *trait de bienfaisance dramatique à l'état simple*.

(2) Mmes de Montesson, *Roberts Sciarts*. Pilhes, le *Bienfait anonyme*. Mercier, *Montesquieu à Marseille*. Monvel, *Alexis et Justine*. Marsollier, *Jenni ou le Désintéressement*, Caroline Vuïet, *Sophie*, etc.

l'envie de cesser de lire (1) » ; ils accordent presque toujours quelques mots d'éloges à ces platitudes, en faveur des excellentes intentions de l'auteur (2).

Tout au contraire public et critiques se fâchent quand on leur présente un caractère trop vil et trop odieux ; ce siècle qui croit à la bonté native de l'homme oublie que le doux Racine n'a pas cru faire Narcisse trop sombre, ni Mathan trop ténébreux et applaudit Voltaire, qui, transposant *Othello* dans *Zaïre*, transforme en une banale silhouette de confident la terrible figure d'Iago. De même Mercier atténue, dans *Jenneval*, les horreurs de la pièce anglaise, et Desforges, lorsqu'il adapte à la scène, dans son *Tom Jones à Londres*, le roman de Fielding, se croit obligé d'adoucir le caractère de Fellamar ; et les journalistes les en félicitent (3). Par contre, le rédacteur du *Mercure* blâme Bret d'avoir, dans l'*Hôtellerie ou le Faux Ami*, suivi trop exactement l'original allemand et d'avoir donné au baron de Thoreck un caractère trop lâche et trop bas (4). On adresse des reproches semblables à Dudoyer, dans le *Vindicatif*, à Sedaine, dans *Félix ou l'Enfant trouvé*, au marquis de La Salle, dans *Sophie Francourt* (5). Il n'est décidément pas facile de mettre les traîtres sur la scène ; les petits théâtres seuls peuvent se le permettre ; car le public aime à manifester par des trépigne-

(1) *Lettres de Mylord Rivers*, citées par La Harpe à propos de Mercier, *Journal de Politique et de Littérature*, 1776, III, pp. 540-541.

(2) Voir notamment les éloges adressés par les *Mémoires secrets* à Monvel qui, dans les *Trois Fermiers*, avait représenté « huit personnages de la même famille, tous vertueux ». (X, 25 mai 1777.) Cf. *Ibid.*, XXIII, 1er octobre 1783 (sur *Montrose et Amélie*).

(3) *Correspondance* de La Harpe, lettre 176. *Journal Encyclopédique*, 1770, I, pp. 252 et sqq.

(4) *Mercure* du 15 octobre 1785.

(5) *Mercure*, juillet 1774, t. II, p. 148. *Correspondance* de Grimm, t. XII, pp. 26 et 27. *Mém. secrets*, t. XXII, 27 février 1783.

ments la joie que lui cause la confusion du méchant (1) ; encore Dumaniant, ayant à retracer dans le *Dragon de Thionville*, les persécutions qu'endure un estimable vieillard de la part d'une épouse acariâtre et vindicative, trouve-t-il prudent de reléguer dans la coulisse l'abominable mégère :

> Car il est des objets que l'art judicieux
> Doit offrir à l'oreille et reculer des yeux.

Il nous semble aujourd'hui décevant de ne rencontrer presque jamais, au milieu de tant de phrases creuses sur l'humanité, la bienfaisance et la vertu, cette étincelle de sentiment qui fait passer aussitôt l'émotion de l'auteur au lecteur : tout cet étalage de sensibilité nous laisse froids et nous gêne comme un manque de réserve et une exubérance suspecte et de mauvais goût. Ne nous hâtons pas pour cela d'incriminer la sincérité de tant d'écrivains dont les intentions furent irréprochables et la bonne foi complète ; quelques-uns, sans doute, sacrifièrent sans conviction à une mode passagère, mais la plupart exprimèrent en toute franchise ce qu'ils ressentaient et ce qu'on ressentait autour d'eux, sous la forme solennelle que tout le monde employait naturellement et sans y prendre garde. On ne connaissait guère alors cette pudeur qui laisse toujours quelque chose d'affaibli et d'inachevé dans l'expression des émotions les plus violentes. Avant de condamner l'emphase de Saint-Albin ou de Constance, songeons combien on avait, dans la vie ordinaire, la larme facile et le grand geste prompt ; songeons à Diderot se précipitant tout en pleurs dans les bras de Sedaine après la lecture du *Philosophe sans le savoir*, ou meurtrissant Catherine II dans ses élans d'enthousiasme idéologique, et con-

(1) *Corresp. litt.* de Grimm, VIII, 143, et les anecdotes sur l'*Artiste infortuné* de Destival de Braban, au t. V de la *Petite Bibliothèque des Théâtres*.

cluons que s'il est impossible à des acteurs du XXe siècle d'interpréter sérieusement le *Fils Naturel* ou le *Père de Famille*, il nous serait tout aussi impossible de tenir sans rire les propos qu'échangeaient les plus grands esprits, les plus nobles âmes d'une époque qui compte beaucoup des uns et des autres.

III

Puisque faire pleurer est désormais la grande ambition des auteurs, ils ne se contenteront pas de montrer au public des héros sensibles et bienfaisants et de leur faire prononcer d'éloquentes tirades en l'honneur de toutes les vertus : c'est bien là un moyen de se concilier les spectateurs et de leur prouver que poète et personnages vibrent à l'unisson avec eux ; mais il en est de plus puissants et plus sûrs : aucun ne sera négligé.

Qui peut mieux exciter notre pitié que la vue d'une créature faible et désarmée, n'ayant d'autre recours que ses plaintes et ses larmes contre les dangers qui la menacent ? et quelles créatures au monde sont plus faibles et plus désarmées que les enfants ? Aussi, va-t-on nous en faire voir des deux sexes et de tous les âges, dans toutes les attitudes, mais toujours infiniment touchants. Cette source de pitié et d'attendrissement, exceptionnelle dans la Tragédie avec *Athalie* et *Inès de Castro*, devient fréquente, régulière, presque obligatoire dans le Drame. Tantôt on se contente de faire apparaître discrètement les enfants, pour ajouter une note intime à la Greuze dans un tableau d'intérieur, pour nous montrer que les leçons de Jean-Jacques ont porté leurs fruits et que

pères et mères n'abandonnent plus ces chers petits êtres aux mains des domestiques : ainsi, dans le *Faux Ami*, on voit paraître le fils de Monsieur et Madame Merval et le *Juge* donne à Mercier l'occasion de tracer une agréable silhouette de fillette sérieuse et aimante (1) ; rien de plus gracieux que les scènes du *Bon Ménage* où Arlequin se prête aux jeux de ses enfants (2) ! Quelquefois, les pauvres innocents sont mêlés à de sombres ou tragiques aventures, auxquelles leur présence donne quelque chose de plus pitoyable et de plus déchirant, soit qu'ils y assistent sans y rien comprendre, comme Henri et Juliette, dans le *Fabricant de Londres*, soit qu'ils soient menacés d'en devenir les victimes, comme le malheureux enfant de Béverley (3). Souvent aussi, ils opèrent une réconciliation ou amènent le repentir dans l'âme égarée de leurs parents : grâce à eux, une mère renonce à la passion du jeu, deux époux qu'un malentendu sépare se rapprochent, l'ordre rentre dans une maison que l'absence du maître laissait livrée à l'abandon et à la dissipation (4). Dans les *Deux Frères ou les Vertus de l'Enfance*, le fils légitime se joint au fils naturel pour amener leur père à réparer le mal qu'il a commis en séduisant la touchante Léonore ; dans le *Cri de la Nature* d'Armand, ce n'est plus un garçonnet de douze ans ou une fillette déjà raisonnable que l'on nous présente ; c'est bel et bien un poupon au maillot (5), dont la vue calme le cour-

(1) Le *Faux Ami*, acte III, sc. 1 et 9. Le *Juge*, acte I, sc. 3 et 4 ; acte III, sc. 2 et 6.

(2) Le *Bon Ménage*, sc. 6 et 9.

(3) Dans la scène où Béverley lève son poignard sur son propre enfant, acte V, scène 5.

(4) De Jaure, l'*Epoux généreux*, les *Epoux réunis*. Pujoulx, les *Dangers de l'absence*.

(5) Ce genre d'exhibition se retrouve dans *Blaise et Babel*, dans *Maillard ou Paris sauvé*, dans le *Sculpteur ou la Femme comme il y en a peu*. Cf. *Mém. secrets*, X, 22 octobre 1769.

roux du grand père, irrité contre le mariage secret de son fils. Enfin, dans certaines pièces, c'est aux enfants que sont dévolus les rôles principaux : Audinot en a donné l'exemple et ses petits comédiens ont eu l'honneur de jouer devant Louis XV et de faire rire Mme du Barry « à gorge déployée (1) ». Désormais, la berquinade a ses entrées sur les scènes les plus importantes : un public nombreux va se presser aux édifiantes comédies de Mme de Beaunoir ou de M. d'Antilly et y apprendre — vérités insoupçonnées ! — qu'un enfant de bonne famille ne doit pas mépriser son frère de lait, et que chez un garçon de quinze ans, il n'est pas de plus vilain défaut que l'avarice (2) ; le Théâtre-Français lui-même sacrifiera à la mode en représentant les touchantes aventures d'Auguste et de Théodore, auxquelles les travestis de Mmes Petit-Van-Hove et Contat ajoutent un attrait des plus piquants (3).

A défaut d'enfants, on peut encore exciter la compassion par le tableau d'infortunes extraordinaires, où le destin semble s'acharner contre les malheureux avec une rigueur et une persistance qui feraient fondre en larmes les plus endurcis. C'est ce que nous annoncent quelques titres particulièrement lamentables : l'*Indigent*, l'*Humanité ou le Tableau de l'Indigence*, les *Malheurs de la Duchesse de Coralli ou la Vertu persécutée*, l'*Honnête voleur ou les cruels effets de la nécessité*, l'*Artiste infortuné ou la Famille vertueuse*, le *Pardon*

(1) *Mém. secrets*, t. VI, 9 avril 1772.

(2) Mme de Beaunoir, *Fanfan et Colas* D'Antilly, l'*Ecole de l'Adolescence*.

(3) Nous ne prétendons pas donner ici une énumération complète des pièces où paraissent des enfants, ni même de celles où ils jouent un rôle essentiel. Il faudrait encore citer l'*Incertitude maternelle* de Dejaure, *Camille ou le Souterrain* de Marsollier, les *Deux Sœurs* de Mlle de Saint-Léger, le *Pouvoir de la Nature* de Maillé de Marencour, l'*Ecole des Frères ou l'Incertitude paternelle* de Ponteuil, etc.

Phototypie Baise & Goutagny. — Lyon

LE FABRICANT DE LONDRES

Acte IV, Sc. 4.

(Œuvres de Falbaire. Ed. de 1787, t. II. Dessin de Gravelot).

imprévu de la nièce malheureuse. Ces pièces appartiennent, pour la plupart, au répertoire des petits théâtres, mais, si celles du Théâtre-Français ou de la Comédie-Italienne se contentent de titres plus simples, elles n'offrent pas des péripéties moins étonnantes ; plus les événements seront compliqués et rares, plus l'accumulation de tant de calamités sur une seule tête sera exceptionnelle et invraisemblable, plus on pensera avoir réussi à inspirer cette « douce terreur », cette « pitié charmante » dont parle Boileau.

Ici, c'est un jeune homme qui se déclare coupable d'un assassinat qu'il n'a point commis, afin que ses frères puissent recevoir la récompense promise aux dénonciateurs et sauver ainsi leur mère du plus profond dénuement (1) ; là, c'est un amant qui, pour éprouver l'affection de sa maîtresse, lui fait croire qu'il a perdu une jambe et un œil à la guerre ou mieux encore, qui se fait couper un membre pour se donner la même infirmité que sa bien-aimée (2). Comment des sujets aussi bizarres et aussi exceptionnels pourraient-ils prêter à une représentation du jeu normal et naturel des sentiments et des passions ? Dans ces ouvrages romanesques, il est infiniment rare qu'au lever du rideau chaque personnage sache exactement de qui il est fils, ou frère ou père ; un mystère d'état civil plane sur toutes ces familles où les voyages lointains accompagnés de naufrages, les mariages secrets et les naissances clandestines sont la monnaie courante de l'existence. Ce système dramatique a l'inappréciable avantage

(1) Blin de Sainmore, *Joachim ou le Triomphe de la piété filiale.*

(2) Rochard, l'*Amant trop prévenu de lui-même;* Grouvelle, l'*Epreuve délicate ;* Maillé de Marencour, la *Ruse d'Amour ou l'Epreuve ;* Cubières, l'*Epreuve singulière ou la Jambe de bois ;* Dorvigny, l'*Extravagance amoureuse ou la Boiteuse.* Les trois premières pièces sont inspirées par le *Scrupule* de Marmontel.

d'amener au dénouement une de ces reconnaissances émouvantes où un fils retrouve son père, un frère retrouve sa sœur, une mère sa fille, où, dans un élan de commune tendresse tous les acteurs se précipitent dans les bras les uns des autres. La série interminable de ces scènes, qui atteignent souvent les dernières limites du ridicule, s'ouvre pour nous avec le dénouement du *Fils Naturel* et se continue tout le long de l'histoire du Drame ; pour en suivre la filiation complète, il faudrait remonter jusqu'à Ménandre et descendre jusqu'aux derniers mélodrames de l'Ambigu, sans oublier, hélas ! de signaler au passage, le dernier acte de l'*Avare !* Nous montrerons plus loin combien cette déplorable manie a inutilement compliqué la structure du Drame et faussé, dans presque tous les esprits, la notion de l'unité d'action (1). Il nous suffit, pour le moment, de constater que Pixérécourt et ses émules n'ont pas inventé l'absurde convention de la voix du sang, et que ce fameux pressentiment, aussi obligatoire au théâtre qu'il est exceptionnel dans la réalité, se rencontre dans plus d'une œuvre antérieure à la Révolution. Grimm s'en moque déjà fort agréablement à propos des *Deux Frères* de Moissy (2). Qu'eût-il dit de la *Femme Jalouse* de Desforges, s'il avait encore tenu la plume du critique, au moment où elle fut représentée ? Dans cette pièce, Dorsan fait venir en cachette à Paris une fille qu'il a eue d'un mariage secret ; sa fille légitime Eugénie la rencontre par hasard, et les deux sœurs sans le savoir fondent

(1) V. pp. 463-468.

(2) *Corr. litt.* de Grimm, VIII, p. 143 : « Dans tout le cours de la pièce, Dorancé a fait un chemin incroyable dans le cœur de son père. La voix secrète de la nature s'est fait entendre, un penchant insurmontable entraîne ce père peu tendre vers Dorancé. « Ah ! si le « chevalier pouvait lui ressembler. — Il lui ressemble trait pour « trait. » — C'est une belle chose que cette voix secrète... »

en larmes dès qu'elles se voient (1). Il aurait pu dire, pour sa défense, et avec lui tous les auteurs de mélodrames, que Mérope aussi à des pressentiments :

Te le dirai-je ? Hélas ! tandis qu'il m'a parlé,
Sa voix m'attendrissait, tout mon cœur s'est troublé (2).

et que le songe d'Athalie est bien l'expression la plus tragique à la fois et la moins humainement vraisemblable de la voix du sang. Mais, dans des sujets aussi éloignés de nous, on fait plus facilement une part à la convention et au merveilleux. Et puis, il y a la manière, et la poésie de Racine embellit bien des choses que les vers de Desforges n'arrivent point à faire passer.

C'est encore à ce désir d'émouvoir la sensibilité à tout prix que nous devons ces pièces du « genre sombre », assemblages terrifiants d'horribles péripéties et de lamentations funèbres. Les Parisiennes avaient frémi en voyant Béverley dans sa prison s'empoisonner, après avoir été sur le point de tuer son enfant ; elles s'évanouirent à l'envi devant l'affreux repas que le sire de Vergy prépare à la malheureuse Gabrielle (3).

Le même sujet avait été traité par Baculard d'Arnaud qui, non content de donner dans ses drames de lamentables spécimens du « genre sombre » s'en était fait le champion et le théoricien ; il prétendait ajouter à notre théâtre une note qui lui manquait, et, comme disent les réclames littéraires de nos

(1) La *Femme jalouse*, acte III, sc. 7. Cf. *Césarine et Victor* du même Desforges, acte III, sc. III :

Tu n'es point une erreur, ô douce sympathie,
Jamais je ne t'ai mieux sentie.
Ce jeune homme m'entraîne, et pourtant je le vois
Aujourd'hui seulement pour la première fois.
Mon pauvre Eugène ; hélas ! il serait de son âge, etc...

(2) *Mérope*, acte II, sc. 2.

(3) V. plus haut, p. 149.

jours « doter Paris d'un frisson nouveau ». Sauf, par endroits, Crébillon et Voltaire, aucun de nos écrivains ne s'en était avisé avant lui, et c'était grand dommage : « Cette partie du théâtre, dit-il, dans la préface du *Comte de Comminge* produirait une source — que l'on me passe le terme — d'horreurs délicieuses pour l'âme ; on serait tenté de croire que nous sommes nés pour la douleur, pour le ténébreux. Le pathétique nous fait replier sur nous-mêmes, rend, pour ainsi dire, plus délicates les fibres de la sensibilité, entretient dans le cœur cette humanité qui n'est autre chose que l'amour de soi-même dans les autres (1) ». Les pièces de cet écrivain funèbre n'entretiennent guère aujourd'hui que l'ennui des curieux assez courageux pour les lire ; mais elles entretenaient alors la verve caustique des parodistes, comme les auteurs du *Roué Vertueux*, du *Dramomane*, du *Vidangeur sensible*, de *M. Cassandre ou les Effets de l'amour et du vert-de-gris*, qui ne voyaient dans ces amas d'horreurs qu'une occasion de réveiller la vieille gaîté française. Et de fait, quand le lugubre et le terrible sont poussés à ce degré, et semblent le résultat d'une gageure, le but est manqué et c'est l'effet contraire qu'atteint le poète ; il n'est pire maladresse que d'écrire un drame où, d'un bout à l'autre, sans rémission et sans arrêt se succèdent des images si uniformément funèbres qu'on n'y peut même pas distinguer une progression dans l'horreur: le premier acte d'*Euphémie* s'ouvre dans un décor représentant une cellule de religieuse dont tous les ornements sont un prie-Dieu, un cercueil et une tête de mort: dès la seconde scène, on nous offre le récit d'un songe exposé dans ce style :

Un lugubre flambeau me portait sa lumière ;
J'égarais mes ennuis, mes tourments, mes remords,
A travers les tombeaux, les spectres et les morts ;

(1) *Premier discours préliminaire* en tête du *Comte de Comminge*, éd. de 1768, p. VIII.

Un éclair brille et meurt dans ces vastes ténèbres ;
Un cri m'est apporté par des échos funèbres.
La terre gronde et laisse échapper de ses flancs
Un fantôme entouré de sombres vêtements...

Comment, après cela, le poète pourrait-il renchérir sur lui-même dans les actes suivants ? Aussi, ne trouve-t-il, pour se surpasser, que des inventions grotesques et ne réussit-il qu'à nous faire rire en nous montrant Euphémie qui, sur le point de rompre ses vœux et de fuir avec son amant, trébuche et se précipite dans une fosse entr'ouverte et reconnaît là un avertissement du ciel qui la ramène à ses devoirs. Il y avait pourtant des gens pour prendre au sérieux et pour applaudir de pareilles extravagances : si les illustres parrains, dont se réclame Arnaud — Dante, Shakespeare, Milton et Young — si la diffusion des littératures étrangères et aussi l'exemple de Crébillon sont pour quelque chose dans la vogue de ce genre atroce, la cause principale en est surtout dans le besoin général qui règne alors, d'exciter, par des moyens nouveaux et singuliers, une sensibilité toujours inassouvie. La majesté et le lointain du milieu antique idéalisaient encore les sanglantes aventures d'Œdipe ou d'Atrée ; mais c'est au couvent même de la Trappe que le comte de Comminge retrouve sa bien-aimée sous les habits d'un jeune novice ; c'est dans une cellule toute semblable à celles du Châtelet que sont emprisonnés Merinval et Béverley ; dans le *Déserteur* de Mercier, on entend le bruit des fusils qui viennent d'abattre Durimel (1) ; dans celui de Sedaine, on assiste à tous les préparatifs de l'exécution et sur les derniers actes de *Jenneval* semble se projeter l'ombre sinistre de l'échafaud. Mercier s'est abstenu de mettre sur la scène, comme il se le proposait,

(1) Dans le premier dénouement, modifié ensuite par Patrat.

les salles des hôpitaux et les cabanons de Bicêtre (1) ; mais on y voit paraître toutes les névroses et tous les désordres mentaux : le spleen, la folie et le somnambulisme (2). Certains critiques s'élevaient bien contre ce pathétique d'essence inférieure ; La Harpe écrivait : « Quand une fois on a passé les bornes naturelles que le goût et le bon sens ont prescrites pour tous les arts d'imitation, il n'y a pas de raison pour s'arrêter... Il faut s'attendre, au premier jour, à voir manger sur la scène de petits enfants tout crus (3) ». A propos de *Béverley*, Grimm remarque, fort justement, qu'au lieu de cet amas d'horreurs, de ce poignard et de ce poison, le spectacle de la dégradation morale du joueur eût été autrement intéressant ; mais il eût fallu plus de génie (4) et il était plus facile d'ébranler les nerfs du public par ces moyens tout matériels. C'est en vain que ces protestations se reproduisaient au nom du bon goût, à chaque nouvelle pièce du « genre sombre » ; en vain Marchand et Nougaret parodiant la préface d'Arnaud, écrivaient en tête du *Vidangeur sensible :* « Les partisans des catastrophes horriblement noires n'auront qu'à se louer de l'auteur ; je les ai servis selon leur goût ; je leur réponds que mon dénouement est une des plus charmantes horreurs dont ils aient encore entendu parler. » Critiques sérieuses ou badines, rien n'y faisait ; le public

(1) *Du Théâtre*, pp. 118, 119 et 136.

(2) L'*Homme noir ou le Spleen* de Maillé de Marencour ; *Nina ou la Folle par Amour* de Marsollier ; la *Somnambule* du baron d'Estat. Cf. l'article de La Harpe, sur le *Roi Lear* de Ducis (*Corr. litt.*, lettre 181) : « Oh ! c'est une chose bien commode que de mettre un fou sur le théâtre, et je ne doute pas que la mode n'en vienne. »

(3) *Correspondance litt.*, lettre 106.

(4) *Corresp. litt.* de Grimm, t. VIII, p. 80. Non seulement La Harpe et les critiques classiques soutiennent cette opinion, mais Marmontel, pourtant favorable au Drame, a vigoureusement protesté (Article Drame, de l'*Encyclopédie méthodique*, 1782) contre ce pathétique trop matériel et trop facile.

était bien décidé, sur ce point comme sur bien d'autres, à précipiter l'évolution du Drame vers le Mélodrame.

IV

Ce culte idolâtre de la sensibilité a-t-il du moins amené le Drame à une peinture vraiment puissante et neuve de l'amour ? Pour répondre à cette question, il sied de distinguer entre les intentions des auteurs dramatiques et leur exécution souvent timide et incomplète. Il faut leur rendre cette justice qu'ils se placèrent sur un excellent terrain et assurèrent de prime abord au genre nouveau une supériorité indiscutable sur la Tragédie et la Comédie, en proscrivant ces intrigues postiches de froide galanterie qui avaient affadi tant d'œuvres : pas d'amour, ou l'amour au premier plan, telle semble avoir été, en général, la devise du Drame. Grâce à Diderot nous sommes débarrassés des traditionnels couples de valets et de soubrettes qui se brouillent ou se réconcilient en même temps que leurs maîtres (1). Mercier se félicite de voir tomber « le préjugé qui faisait penser que l'amour devait être le mobile unique du théâtre » et loue Voltaire d'avoir renoncé à ces faux ornements qui gâtent son *Œdipe* et son *Brutus* (2) ; lui-même prêche d'exemple et écrit des drames comme le *Juge* et la *Mort de Louis XI* d'où l'amour est totalement absent. Dans

(1) Ils subsisteront encore dans quelques pièces de second ordre, surtout dans le répertoire des petits théâtres ; mais ils sont tout à fait exceptionnels chez les auteurs du premier plan. Cf. Diderot, *Premier entretien sur le « Fils naturel »*, t. VII, p. 90.

(2) *Du Théâtre*, ch. XIII, p. 245.

les autres, la passion est généralement au premier plan, intimement liée au sujet principal et parfois — dans *Zoé* et dans *Natalie*, par exemple — fougueuse, emportée et déjà presque romantique (1).

L'amour continue donc à constituer un des éléments nécessaires du Drame ; sa présence n'est que très rarement le résultat d'une concession faite de mauvaise grâce par le poète à une tradition médiocrement justifiée: c'est en toute liberté qu'on lui accorde sa place; et on le peint comme il veut l'être — avec amour.

Mais pour juger jusqu'à quel point le résultat répondit à l'effort, il faut considérer les difficultés particulières auxquelles se heurtaient les auteurs de drames. Dans la Tragédie, il était admis qu'hommes et femmes, idéalisés par l'éloignement dans le temps ou dans l'espace, pouvaient exprimer sans scandale toute la violence de leurs sentiments ; l'adultère même y était parfois présenté, avec quelques ménagements il est vrai (2). D'ailleurs, que sont, au juste, certaines héroïnes de Racine ? Junie, Iphigénie et Aricie sont à coup sûr de vraies jeunes filles ; pour Hermione, c'est moins certain ; quant à Roxane, tout, dans ses attitudes et son langage, ne trahit-il pas la femme qu'a mûrie la complète expérience des réalités de l'amour ? Un auteur tragique pouvait là-dessus se tenir dans une prudente et chaste réserve et éviter de préciser ce point délicat. Mais le Drame, qui prétend repré-

(1) Sans doute, dans d'autres drames, les *Deux Amis*, l'*Honnête Criminel*, la *Partie de Chasse de Henri IV*, la *Destruction de la Ligue*, l'intrigue amoureuse aura encore ce caractère accessoire et postiche qu'elle revêt trop souvent dans la Tragédie, mais ce sont là des exceptions, et ce n'est pas aux deux pièces de Diderot ni à la plupart de celles de ses imitateurs que l'on peut adresser pareil reproche.

(2) Geoffroy, feignant d'oublier *Phèdre*, constatera à la honte du XVIIIe siècle qu'on supportait à la scène Gabrielle de Vergy recevant chez elle son ancien soupirant pour y deviser d'amour platonique. Feuilleton du 14 février 1806 (III, p. 276).

senter très exactement la société contemporaine, ne jouissait pas de la même liberté. Il est impossible, dans la vie de tous les jours, de confondre une jeune fille avec une femme mariée, et il fallait bien que les héroïnes fussent décidément l'une ou l'autre. Or, nous savons qu'on ne tolère pas dans la Comédie la représentation franche et crue de l'adultère (1) ; dans le Drame où tout est sérieux, où le badinage cède la place à l'enseignement moral, où la plaisanterie n'est plus là pour faire passer une situation risquée, la difficulté est plus grande encore. Que faire ? Représenter des jeunes filles amoureuses ? Mais, c'est volontairement et sciemment transporter sur la scène un cas tout à fait exceptionnel, c'est méconnaître les mœurs actuelles de la société française où les jeunes filles de bonne famille sont strictement enfermées loin de l'autre sexe (2). Souvent, pourtant, on ne reculera pas devant cette invraisemblance : Rosalie, du *Fils Naturel*, Cécile, du *Père de Famille*, Mélanie,

(1) V. le passage de la *Corresp.* de Grimm, cité pp. 144-145. De même Collé (*Journal*, t. II, p. 135) constate que l'amour d'un homme du monde pour une femme mariée est difficile à mettre sur la scène « par rapport aux décences, bienséances et pédanteries de ce siècle et de la police ».

(2) Mercier insiste fort justement sur ce point dans le *Tableau de Paris :* « Rien de plus faux dans le tableau de nos mœurs que notre comédie où l'on fait l'amour à des *demoiselles*. Notre théâtre ment en ce point ; que l'étranger ne s'y trompe pas ; on ne fait point l'amour aux *demoiselles ;* elles sont enfermées dans des couvents jusqu'au jour de leurs noces ; il est moralement impossible de leur faire une déclaration ; on ne les voit jamais seules, et il est contre les mœurs d'employer tout ce qui ressemblerait à la séduction. Les filles de la bourgeoisie sont aussi dans des couvents ; celles du second étage ne quittent point leur mère et les filles, en général, n'ont aucune espèce de liberté et de communication familière avant le mariage. Il n'y a donc que les filles du petit bourgeois, du simple artisan et du peuple qui aient toute liberté d'aller et de venir, et conséquemment de faire l'amour à leur guise... Ainsi nos auteurs modernes, en faisant de toutes les *amoureuses* de théâtre des filles de qualité, n'ont peint que les amours des grisettes. » (*Tableau de Paris*, ch. 247, les Demoiselles, t. III, p. 143.)

Euphémie, en sont la preuve ; Mercier lui-même mettra en scène un enlèvement dans *Zoé*. D'autres fois, les dramaturges montreront résolument une fille du peuple courtisée, pour le bon ou le mauvais motif, par quelque jeune homme de bonne famille (le *Père de Famille*, l'*Indigent*); ou bien, ils recourront à la jeune veuve, si commode, et dont la comédie s'était déjà tant servi (Constance, dans le *Fils Naturel*, la *Veuve* de Collé, etc.) ; tantôt, ils hasarderont le portrait, bien timide encore, d'une courtisane (*Jenneval*, les *Courtisanes* de Palissot etc.); tantôt, ils aborderont de biais le problème délicat de l'adultère, qu'ils ne montreront jamais consommé, mais seulement désiré par quelque ancien prétendant évincé (le *Faux Ami*, *Béverley*, le *Vindicatif*, *Raoul de Créqui*, les *Amants désespérés*, etc.). Enfin, pour peindre sans scandale la séduction et toutes ses suites, ils auront recours à un subterfuge bien singulier et bien peu vraisemblable, mais qui eut une singulière fortune : le mariage secret.

Grâce à cette admirable invention, deux amants peuvent, sans choquer les bienséances, échanger les propos les plus passionnés : ils sont mariés ; mais ils peuvent, en même temps, éprouver toutes les craintes, subir de la part de leur famille et de la société toutes les humiliations qui leur seraient infligées s'ils ne l'étaient pas : leur mariage est clandestin, plus ou moins valable au point de vue légal, absolument nul aux yeux d'un père irrité ou d'un monde malveillant. Comment s'est accomplie cette singulière cérémonie, dont l'effet est si incertain et si problématique ? Dans *Eugénie*, on prend la peine de nous narrer par le menu la supercherie dont la pauvre jeune fille a été victime : un contrat supposé, des registres contrefaits, l'intendant du comte servant de ministre et ses valets de témoins (1). Mais dans les autres

(1) *Eugénie*, acte I, sc. 7.

pièces — et Dieu sait si elles sont nombreuses (1) — où le mystérieux événement trouve place, on est plus sobre de détails, comme Mélanide qui dit simplement :

Sur la foi des serments... nous devînmes époux (2) ;

les héroïnes s'appesantissent peu sur cette formalité énigmatique et leur pseudo-mari se garde bien d'insister davantage. Du moins la conscience du poète est en repos et la pudeur du public n'a pas le droit de s'alarmer ; il peut écouter sans scrupule les mutuels épanchements de ces amants qui sont des époux et même voir déambuler péniblement sur la scène une fille-mère, comme Eugénie, puisque si elle sait bien qu'elle est mère, elle est persuadée qu'elle n'est plus fille (3).

Mais de pareilles précautions sont longtemps jugées indispensables et il faut arriver jusqu'à la veille de la Révolution, pour voir dans l'*Homme à Sentiments* une réplique un peu plus risquée de la scène entre Elmire et Tartuffe, dans *Pauline et Valmont* une jeune villageoise devenue la maîtresse d'un brillant seigneur, dans *Louise et Volsan* une fille séduite et près de devenir mère, sans aucun mariage fictif pour gazer la situation. Jusque-là, que de réticences, que de mots à double entente, que de demi-audaces vite réprimées par les habitudes routinières du public et de la critique! Dans

(1) Citons entre autres : *Julie* de Marin, le *Cri de la Nature* d'Armand, *Sylvain* de Marmontel, *Charles et Caroline* de Pigault-Lebrun, *Maillard ou Paris sauvé* de Sedaine, les *Deux Frères* de Milcent.

(2) *Mélanide*, acte II, sc. 3.

(3) En effet, la grossesse, à condition qu'elle ait une origine légitime, n'est pas de ces choses que l'auteur est tenu de voiler : l'épouse de Mérinval a grand soin de nous informer qu'elle espère une prochaine maternité (acte III, sc. 1) ; dans une petite pièce, du reste intéressante, le *Danger des liaisons* de Mme de Beaunoir, une jeune femme s'écrie tout à coup : « Ciel, dans ce moment, mon sein tressaille... Fruit malheureux d'un si cruel amour ! toi dont la naissance devait combler tous mes vœux, tu naîtras donc dans un jour de douleur, etc. » (Sc. 18.)

les œuvres qui ne sont pas destinées à la représentation ou qui doivent être jouées sur des théâtres de société, on prend d'assez grandes libertés avec la décence : Moissy confectionne pour l'édification de la jeunesse des proverbes comme la *Jolie Servante* et la *Forte vapeur*, dont la donnée est des plus scabreuses (1) ; on sait assez quel est le ton des parades de Collé, et de ses comédies, la *Vérité dans le Vin*, ou la *Tête à Perruque* ; dans l'*Amant garde-malade*, Cubières retrace, avec une extrême liberté, les impressions d'un jeune homme ardent contemplant le sommeil de celle qu'il aime (2).

Mais il faut voir l'embarras dans lequel se débattent les différents adaptateurs de la *Laurette* de Marmontel, pour représenter décemment la scène de l'enlèvement ; encore n'y réussissent-ils qu'à demi, et l'un d'entre eux, Dudoyer, s'attire-t-il le reproche d'avoir traité cet endroit « de la façon la

(1) Moissy, *Ecole dramatique de l'Homme ;* dans le premier de ces proverbes, une femme, qui soupçonne son mari de courtiser sa servante, se substitue à celle-ci dans son lit, pour prendre sur le fait l'époux volage. Le second retrace l'histoire d'une femme violée par son propre mari pendant un évanouissement.

(2) Ce monologue est assez curieux et assez peu connu pour mériter d'être transcrit : « Est-il pour une âme chaste un spectacle plus ravissant que celui d'une vierge qui dort ?... Qu'ai-je vu ?... Ah ! qu'ai-je vu ?... Un mouvement qu'elle aura fait pendant son sommeil a dérangé le voile qui couvrait son sein, et tous les trésors qu'il renferme ont frappé mes regards brûlants. J'ai pu même, j'ai osé contempler un moment ces enchanteurs redoutables... O charmes de Julie, prenez pitié de moi ; laissez-moi, cruels, ne me poursuivez pas davantage. Où me cacher, où fuir pour me soustraire à leur puissance ? Je les vois encore, je les sens, je les sens palpiter contre mon cœur. Tous les traits du désir, tous ses serpents, tous ses poignards me déchirent. Ce n'est plus de l'amour, c'est de la rage, c'est de la fureur. Je brûle, l'excès même de mon délire m'ôte le pouvoir d'y succomber ; mes genoux fléchissent, mes pieds chancellent, mes yeux se troublent ; je ne vois plus, je n'entends plus, je me meurs... » (L'*Amant garde-malade*, acte II, sc. 8.)

plus indigne (1) » ; de même, en adaptant dans le *Roi et le Fermier* une comédie anglaise, Sedaine ne fait paraître qu'à l'état de projet une séduction qui était réellement effectuée dans l'original, et la plupart des pièces empruntées au théâtre étranger, donnent lieu à des adoucissements de ce genre (2).

Est-ce à dire que le public prenait pour argent comptant toutes ces supercheries dramatiques? Pas le moins du monde, et c'est précisément parce qu'il était trop habile à lire entre les lignes qu'on était obligé d'y recourir (3). Les conversations les plus innocentes et les plus platoniques prenaient bientôt dans l'esprit prévenu des auditeurs une tout autre signification. Nous pouvons nous en rendre compte très nettement grâce à la précaution qu'a prise un jour certain auteur dans son *Journal*, de nous confier ce que prétendait exprimer et sous-entendre le dialogue d'une de ses pièces. Collé écrit, à propos de la *Veuve* : « Comme dans cette pièce, il faut supposer que la veuve couche avec le chevalier, sans quoi il n'y a point de sujet, le parterre ne comprit pas les choses légères qui fondaient cette supposition, et sur lesquelles je

(1) *Mém. secrets*, XIX, 14 septembre 1768.

(2) Cf. pp. 71-75 pour la comparaison entre les pièces étrangères et leurs imitations françaises. Il est curieux de noter, au milieu de toutes ces timidités et de toutes ces pudeurs effarouchées, le nombre considérable de pièces, — tragédies et drames, — qui représentent, et souvent avec une déplaisante insistance, un amour incestueux : de *Tiridate* à la *Mère coupable*, la liste en est longue ; citons le *Comte de Neuilli* de Boissy, *Sémiramis*, l'*Ecueil du Sage*, le *Fils naturel*, *Natalie*, l'*Indigent*, *Richard et d'Erlet*, l'*Orpheline*, etc. Dans aucune de ces pièces l'auteur ne peint un amour *consciemment* et réellement *incestueux* ; dans la plupart, un frère et une sœur s'aiment, sans savoir qu'ils sont frère et sœur ; dans la *Mère coupable*, et surtout dans *Abufar*, l'audace est beaucoup plus forte, car les couples d'ámants se croient frère et sœur, alors qu'en réalité aucun lien de parenté ne les unit. Les *Orphelins* de Lefébure de Saint-Ildephont, présentent dans ce genre les situations à la fois les plus hardies et les plus compliquées.

(3) V. pp 143-146.

n'avais pu appuyer fortement sur un théâtre public ; les loges, au contraire, qui la devinaient et à qui cette idée n'échappa point, trouvèrent cette comédie indécente et contre les mœurs (1). » Pourtant, quoique le texte imprimé soit beaucoup plus audacieux que la version de la Comédie-Française (2), nous sommes plus près de l'incompréhension du parterre que de l'indignation des loges : à la lecture de sa pièce, il nous est bien difficile de découvrir tout ce que l'auteur a voulu faire deviner. Le théâtre du XIXe siècle, nous a habitués à voir les amants préciser sans honte la nature de leurs relations : ici, la passion de la veuve et du chevalier s'exprime en termes assez vagues pour nous sembler parfaitement chaste (3), et il faut arriver jusqu'à la scène XI où la vertueuse Agathe refuse de servir plus longtemps une maîtresse placée dans une situation équivoque, pour conclure qu'ils en sont venus, suivant la pudique expression de Racine « aux derniers engagements ».

Malgré tous ces obstacles, on ne peut contester que le Drame ait apporté dans la peinture de la passion certaines nuances que ne connaissait pas le théâtre classique. Si Sedaine a donné dans Victorine un type nouveau et vraiment délicieux d'amour ingénu, inavoué et à demi-cons-

(1) *Journal*, t. III, p. 284.
(2) *Ibid.*, t. II, p. 337.
(3) Les expressions les plus fortes sont celles-ci : La veuve avoue qu'elle a pour le chevalier « l'amitié la plus vive et la plus tendre », et même « que c'est de l'amour » (scène III). Le chevalier s'écrie : « Est-il une femme qu'on puisse vous comparer ? je n'aimerai jamais que vous ». (Scène VII.) Nous lisons encore plus loin (sc. XIII) : « Ah ! chevalier ! mon cher chevalier ! vous m'aimez... je vous adore... rien ne traverse notre amour... Etes-vous las d'être heureux ? »... « Nulle expression ne peut rendre à mon gré la violence de mon amour. » Collé ne craignait pas pourtant, quand il se sentait les coudées franches, de faire tenir à ses amoureuses un langage beaucoup plus audacieux : que l'on compare, par exemple, le dialogue de la *Veuve* avec la scène VIII du *Galant Escroc*, entre Sophie et le chevalier. Mais la pièce n'était pas destinée à un théâtre public.

cient (1), c'est tout à la louange de sa délicate et pénétrante psychologie, mais là, du moins, rien dans les conventions et les routines hypocrites du public ne risquait de s'y opposer. Il est plus remarquable de rencontrer dans certaines pièces une passion sincère et fougueuse que rien n'arrête, qui ne voit rien en dehors de l'objet aimé, et dont la violente ardeur nous emporte bien loin des amourettes de comédie ou des langoureux discours, plus froids encore et plus conventionnels, qu'échangent les héros tragiques. Il y a vraiment un accent tout nouveau dans les ardeurs et les tourments de Dorval et de Saint-Albin et si l'expression nous en paraît souvent bien déclamatoire, les contemporains y virent pourtant la traduction sincère de cette forme nouvelle et particulièrement vibrante de l'amour, que la *Nouvelle Héloïse* exprimait si puissamment vers la même époque. Dans quelle comédie, ou dans quelle tragédie classique trouvera-t-on cette fièvre et ce frémissement continu qui animent tout le rôle de Saint-Albin?

Je vais revoir Sophie. J'entends ses pas... elle approche... je tremble... je frissonne, il me semble que mon cœur veuille s'échapper de moi, et qu'il craigne d'aller au devant d'elle... Je n'oserai lever les yeux... je ne pourrai jamais lui parler (2).

Chez Dorval apparaît déjà le type romantique de l'amant ténébreux et fatal, que poursuit une destinée inexorable (3). Dans *Euphémie* et le *Comte de Comminge*, cette sombre conception de la passion s'affirme plus violente encore et plus exaspérée ; chez ces héros, l'amour devient une impulsion

(1) V. la délicate analyse de Saint-Marc Girardin, *Cours de littérature dramatique*, LIIIe leçon, t. IV, pp. 57 et 58.

(2) Le *Père de Famille*, acte IV, scène 9.

(3) V. notamment acte IV, scène 3, le passage souvent cité : « Abandonné presque en naissant entre le désert et la société, etc... »

irraisonnée et irrésistible. Il s'y mêle, de plus, par la lutte qui s'engage entre la passion et la foi religieuse, quelque chose de mystique et de sacrilège, qui donne par moments à ces lugubres drames une saveur de satanisme et de blasphème. Quand Sinval, sous l'habit du père Théotime, retrouve son amante Euphémie revêtue du costume des religieuses, il veut rompre les liens sacrés qui les enchaînent tous deux ; il veut l'enlever, fuir avec elle,

...Trouver quelque lointain rivage,
Un rocher escarpé, l'antre le plus sauvage,
Où, loin de ces humains dégradés par leurs lois,
De l'homme naturel reprenant tous les droits,
Content de t'adorer, de consacrer ma vie
A ce pur sentiment dont mon âme est remplie,
Je puisse, maître enfin de mon sort, de mes goûts,
A la face du ciel, m'avouer ton époux.

En vain Euphémie lui objecte que les vœux qu'elle a prononcés sont aussi sacrés que ceux du mariage : « Si j'appartenais à un autre, ajoute-t-elle,

Pour rompre cet hymen, parle, aurais-tu des droits?

SINVAL

Les mieux fondés, les droits d'une prompte vengeance.
Tout devient légitime à l'amour qu'on offense ;
De cent coups de poignard, et jusque dans ton cœur,
Ma rage aurait percé celui du ravisseur (1).

Antony ne raisonnera ou ne déraisonnera pas autrement. Mieux encore que les mauvais vers d'Arnaud, la prose grangrandiloquente de Mercier annonce celle de Dumas :

Je ne sais ce que les lois ont écrit ; mais les lois des hommes sont loin de nous ; elles n'ont pu deviner ce qui s'est passé entre

(1) *Euphémie*, acte II, scène 9, acte III, scène 2.

nos âmes, ce que notre bouche a répété, ce que nos cœurs ont senti. Les hommes ne pourront jamais nous juger... que le monde entier m'accuse, me poursuive, me condamne (*mettant la main sur son cœur*), il est là un sentiment plus fort qui m'empêche de me croire criminel...

Regrette un père, j'y consens ; mais si ta tendresse est égale à la mienne, prends mon âme et triomphe de ces vaines terreurs. Si des hommes barbares nous persécutent, eh bien ! que demandons-nous ? Que nous faut-il ? Un désert et la liberté... Ose t'abandonner à moi ; et sous un ciel nouveau, sur une terre étrangère, nous n'aurons là que le ciel et l'amour pour témoins, pour juges et pour maîtres (1).

Ainsi parle Franval, et ses actes répondent à ses discours ; dans son délire amoureux, il injurie le frère et le père de sa Zoé et menace de se tuer plutôt que de renoncer à elle. Chez Merinval, c'est sous la forme de la jalousie et du remords que se manifeste un amour non moins exalté ; la jalousie l'a conduit au meurtre, le remords le pousse au suicide.

Les compagnes de ces fougueux jeunes premiers ne sont pas moins dévorées d'amour. Rosalie et Constance font les premiers pas et assurent elles-mêmes Dorval de leurs tendres sentiments (2). Quand Zoé voit son père bien décidé à opposer une résistance invincible à son union avec Franval, elle le menace d'entrer au couvent sur un tout autre ton que les

(1) Zoé, acte I, sc. 2, et sc. 3. Si passionnée qu'elle soit, cette tendresse reste d'ailleurs chaste : « Je l'ai bien nommée ; Zoé est ma sœur ; ses charmes m'enivrent sans m'égarer. Je n'imagine point d'autre volupté que celle d'arroser ses mains de mes larmes, de respirer à ses genoux, d'entendre sa voix touchante. Toute ma sensibilité se concentre alors dans mon cœur. Sa main, en touchant la mienne, n'allume point mon sang ; notre amour est une fraternité douce, une confiance inaltérable et pure, et ne s'exprime le plus souvent que par un silence attendrissant et calme, ou par des caresses innocentes aussi chastes que ses attraits. » (Sc. 2.)

(2) Le *Fils Naturel*, acte I, sc. 4 ; acte II, sc. 2.

ingénues classiques : « Le cloître, que je n'embrassais tout à l'heure qu'avec effroi, j'y vole avec une sorte de joie. Là je pleurerai en liberté ; là, je goûterai une espèce de volupté à être triste et malheureuse » (1). Ecoutez les plaintes d'Euphémie lorsqu'elle apprend que Sinval n'est pas mort : sans doute il l'aime encore, mais le cloître les sépare à jamais :

Incertaine en mes vœux, de raison incapable,
Toujours plus malheureuse et toujours plus coupable,
Mon cœur, mon cœur ne sait, aveugle en ses transports,
S'il n'aimerait pas mieux Sinval parmi les morts,
Que Sinval loin de moi, jouissant de la vie !
Non, je ne puis dompter l'affreuse jalousie...
Je ne me connais plus, je repousse en fureur
L'autel où j'ai formé mon éternel malheur.
J'ouvre mon sein brûlant aux traits qui le déchirent ;
L'amour au désespoir est tout ce qui m'inspire.
Je rejette mon voile... en outrageant l'époux,
En outrageant le Dieu... dont je crains trop les coups (2).

V

On retrouve sans peine dans ces figures tourmentées, convulsées par la passion, les premiers traits de l'amour romantique (3), tel que le magnifieront les héros de Dumas en une prose vulgaire, ceux d'Hugo en des vers admirables. Ce qui manque surtout ici, c'est la beauté de la forme : la langue, incolore et plate quelquefois, déplorablement oratoire, jamais poétique, revêt mal ces pensées excessives et

(1) *Zoé*, acte III, sc. 8.
(2) *Euphémie*, acte II, sc. 2.
(3) Cf. Béclard, *Sébastien Mercier*, pp. 279 à 285.

exaltées. En outre, ces héros si follement épris, comme s'ils sentaient que l'instrument leur manque pour chanter dignement leur amour, se rejettent à chaque instant sur des dissertations étrangères, qui ne peuvent être que froides et languissantes ; ne possédant ni la puissance d'analyse d'un Racine, pour saisir et rendre les subtiles nuances de la passion, ni la magie verbale d'un Hugo, pour en varier l'expression jusqu'à l'infini, l'auteur prête à ses amoureux des déclamations de toute sorte, sur des sujets philosophiques sociaux ou religieux ; il esquive ainsi une difficulté, en même temps qu'il sert, ou croit servir la cause de la morale ; une seule chose en souffre : l'art. Par une singulière contradiction, ces êtres si éperdument sensibles sont en même temps atteints de la manie de la discussion : dans le chapitre précédent, nous avons énuméré les principales questions débattues, non pas seulement par d'utiles *raisonneurs* comme le Benvoglio des *Tombeaux de Vérone*, mais par des personnages engagés dans le vif de l'action principale, qui n'hésitent nullement à interrompre leurs crises de fougueuse passion pour devenir les porte-paroles de l'auteur. Ils n'ont pas cette sublime folie des héros d'Hugo, qui semblent marcher vivants dans un rêve étoilé et sont conséquents avec eux-mêmes en errant constamment hors du sens commun; ceux de Diderot et de Mercier sont alternativement des exaltés et des logiciens, des amoureux et des philosophes, et le passage de l'un de ces états à l'autre n'a d'autre motif que le caprice de leur créateur ou les besoins de sa propagande. Dorval et Constance, dans la situation la plus tendue et la plus critique, dissertent longuement sur l'amour, le mariage, l'éducation ; dans le *Juge*, M. de Leurye, emprisonné dans le plus poignant des conflits entre l'intérêt et le devoir, s'étend en prolixes considérations sur l'importance de sa charge et la répercussion sociale de ses actes ; dans le *Faux Ami*, Mer-

val discute la « question du latin » tandis que Juller s'apprête à séduire sa femme (1). Et il en est ainsi dans la plupart des drames, surtout de ceux qui affichent les plus hautes visées littéraires et sociales.

Quand un personnage est chargé de représenter dans une pièce la pure et saine raison, il s'acquitte de sa fonction jusqu'à oublier tout, intérêt, danger, passion, pour assumer le rôle que lui a confié le poète ; comme il se trouve assez souvent que c'est à un père qu'est dévolue cette charge, il en résulte un type singulier, chez qui le sentiment du juste et du raisonnable étouffe toute tendresse paternelle ou même toute humanité. Nous avons mentionné déjà la bizarre idée de ce personnage qui fait enfermer son fils dans une cage et l'abandonne ainsi dans une île déserte à la garde de deux serviteurs qui ne doivent pas lui parler : tout cela pour étudier les effets d'une éducation naturelle ou plutôt d'une absence totale d'éducation (2). Dans une autre pièce, un père qui est en train de négocier pour son fils un mariage avantageux, reçoit la visite de la maîtresse du jeune homme qui a été séduite et abandonnée par lui, avec deux enfants. La jeune femme est d'une naissance honorable ; rien ne s'oppose, aux yeux du père, à ce qu'elle entre dans sa famille. Comment va-t-il s'y prendre ? Sans doute il va, dans un entretien particulier avec son fils, tancer fortement le volage séducteur et lui montrer où est son devoir, puis il dégagera le plus habilement possible la parole qu'il avait donnée au futur beau-père du jeune homme. Mais la leçon ne serait pas assez éclatante, ni assez solennelle ; l'implacable père organise tout pour la signature du contrat,

(1) Le *Fils Naturel*, acte IV, sc. 3. Le *Juge*, acte II, sc. 10. Le *Faux Ami*, acte III, sc. 1.

(2) Mayeur, l'*Elève de la Nature*. Cf. pp. 253-255.

Phototypie Daise & Douttagny. — Lyon

LE DÉSERTEUR

(Théâtre de Mercier. Ed. de 1778-1784, t. 1er).

et devant la fiancée et sa famille, au moment où tout va être conclu, la jeune abandonnée sort, avec ses deux enfants, de la cachette où elle était dissimulée et reproche à l'infidèle sa lâche désertion. Ce bel esclandre, dans la réalité, risquerait de tout compromettre, en portant au dernier degré l'irritation du fils et en l'éloignant à tout jamais de sa victime et de son père ; il a, de plus, le grave inconvénient de contrister une innocente jeune fille et de brouiller irrémédiablement deux familles. Qu'importe ! il y a là matière à une belle scène morale à la Berquin, qu'il serait dommage de laisser échapper ! (1).

On peut aller plus loin encore dans cette voie et la manie de raisonner dans l'abstrait engendre des héroïsmes ou des cruautés dont il est permis de contester la vraisemblance. Dans le *Déserteur*, Mercier nous montre un officier, Saint-Franc, obligé de donner lui-même le signal de l'exécution de Durimel, qui n'est autre que son fils, disparu depuis de longues années et qu'il vient de retrouver par un de ces hasards providentiels, comme le théâtre en offre si souvent. On imagine quelle scène déchirante pourraient produire les derniers adieux de ces deux hommes, entre les mains d'un écrivain moins préoccupé de faire raisonner et moraliser ses personnages à tout propos et hors de propos. Sait-on quelles paroles, à ce moment terrible, il met dans la bouche du malheureux père ?

Mon fils, tu peux encore mourir en héros. Songe que ta mort sera plus utile que ta vie ; ta mort retiendra sous les drapeaux de la patrie, mille jeunes imprudents qui les auraient abandon-

(1) *Abély et Mélénide ou la Réclamation de l'Amour*, pièce en deux actes (anonyme). Dans *Roberts Sciarts* de Mme de Montesson, Cléricourt procède d'une manière analogue pour marier une jeune fille que son fils poursuit de ses assiduités à un rival modeste et plein de mérite.

nés pour se voir ensuite aussi malheureux que toi. En tombant, tu préviens leur perte, tu raffermis les colonnes de l'Etat. Embrasse cette idée digne d'un citoyen (1).

On voit jusqu'à quelle complète méconnaissance du cœur humain, jusqu'à quels non-sens psychologiques peut conduire la manie de l'idéologie et de l'abstraction à outrance.

Comment s'étonner, après cela, de ces conversions invraisemblables, où le plus effronté coquin est tout d'un coup transformé en un parfait honnête homme, où une existence exemplaire succède à une longue série de scélératesses et d'horreurs, par la seule vertu d'un éloquent sermon ou d'un trait touchant, digne de la *Morale en action*. Si l'on continue à prescrire, en théorie, l'obéissance au précepte d'Horace :

..... Servetur ad imum,
Qualis ab incepto processerit.

jamais, en pratique, il n'a été plus audacieusement, ni plus constamment violé. Nougaret, qui a sans doute à cœur de ne pas justifier les anathèmes de l'Eglise contre le monde des théâtres, établit une exception en faveur des pièces religieuses, où l'intervention de la Grâce peut expliquer les plus profonds revirements (2). Mais, aux yeux des philosophes, la Raison et la Vérité ne sont pas moins puissantes que la Grâce; l'homme étant naturellement bon, le méchant n'est qu'un malheureux plongé dans l'erreur qui se transformera de lui-même dès qu'on lui aura montré qu'il se trompe, Mercier, que hantait le souvenir de Tartuffe et qui nous en a donné deux maladroites et médiocres

(1) Mercier, le *Déserteur*, acte IV, sc. 4.

(2) Nougaret, *De l'Art du Théâtre en général*, livre IV, ch. 4 : des Personnages, I, p. 242.

copies (1), ne manque pas de montrer, au dernier acte de la *Maison de Molière*, l'hypocrite Pirlon, confus et repentant, guéri à tout jamais de sa fourberie et de sa haine. Il pensait sans doute rendre la leçon morale plus efficace en se jetant, de parti-pris, dans cette énorme faute, que notre premier auteur comique a toujours su éviter.

On n'est pas moins surpris de voir le cruel et froid séducteur qu'est Clarendon se précipiter, à la fin de la pièce, aux pieds d'Eugénie qui lui accorde son pardon. Tous ces gens ont une facilité vraiment inouïe à reconnaître leurs torts : c'est le comte de Monrevel, dans le *Juge*, qui abandonne, au dénouement, ses prétentions sur un lopin de terre pour lequel il a bataillé avec acharnement durant les trois actes ; c'est le baron d'Etanges qui, dans une adaptation dramatique de la *Nouvelle Héloïse* (2), se décide — voilà qui est au moins inattendu — à marier Julie et Saint-Preux. Un chapitre entier ne suffirait pas à énumérer tous les traîtres repentis, toutes les préventions détruites, toutes les injustices réparées, tous les méchants ramenés au bien, que présente la production dramatique de cette époque candidement moralisante. L'habitude en est si bien prise que Laya est obligé de s'excuser d'avoir préféré, dans les *Dangers de l'Opinion*, un dénouement légèrement romanesque à la conversion beaucoup plus invraisemblable d'un homme profondément imbu de préjugés surannés.

Ce défaut, que la règle des vingt-quatre heures rendait plus choquant encore et plus inadmissible, est poussé dans certaines pièces jusqu'au parfait ridicule. Nous en trouvons un exemple dans un drame très faible du répertoire de Nicolet,

(1) Pirlon dans la *Maison de Molière*, et Juller dans le *Faux Ami*.
(2) Aude, *Saint-Preux et Julie d'Etanges*.

le *Bon seigneur* de Ribié. Le marquis de Duranville a séduit une jeune paysanne ou plutôt l'a abusée, ainsi que sa famille, par un simulacre de mariage. Le père de l'infortunée Colette raconte ses malheurs au seigneur du village, qui est le modèle de toutes les vertus et la providence de ses vassaux. Le hasard d'un accident de voiture amène le marquis dans le pays même qui a été le théâtre de sa lâche trahison. Le bon seigneur le rencontre et dès le début de leur entretien lui déclare, sans préambule, qu'il devrait être le dernier à prononcer le mot d'honneur, car il s'est souillé par une action vingt fois plus flétrissante que celle de contracter de faux billets. Le marquis, indigné autant que surpris par cet exorde qui n'a rien d'insinuant, enjoint à son interlocuteur de mettre l'épée à la main :

Le Seigneur.— Ecoutez-moi, et lorsque vous m'aurez entendu, nous nous battrons. Quand j'aurais mille vies et que je les perdrais toutes sous vos coups, vous n'en seriez pas moins coupable. Vous ne feriez point de faux billets ! Eh ! qu'avez-vous fait, barbare, lorsque vous avez abusé de la nature, de l'amour, lorsque, cédant aux suggestions de vos lâches complices, sous l'apparence du serment le plus respecté, le plus solennel, vous avez déshonoré une malheureuse créature qui, sur la foi des autels, vous a reçu dans ses bras innocents ? Qu'avez-vous fait quand, déchirant un jeune cœur plein d'une tendresse pure, vous y avez porté la désolation et la mort ? Qu'avez-vous fait enfin, quand vous avez couvert d'un opprobre éternel un vieillard expirant, des infortunés qui s'honoraient du nom de vos domestiques, qui regardaient votre sein comme un asile sacré que vous auriez dû défendre ! quand c'est vous qui les immolez... vous m'entendez. La nature, l'amour, l'innocence, tout trahit votre cœur. Oui, votre cœur lui-même. Si vous voulez y descendre, tout s'élève contre vous... Vous vous troublez ?...

Tant d'éloquence a, en effet, troublé le marquis à un tel point qu'à l'instant même et sans plus discuter, il jette son épée et s'écrie :

Ah ! oui, j'ai manqué à l'honneur, et voici ce qu'il m'ordonne de faire. Embrassez-moi, généreux inconnu ; vous m'éclairez, vous me rendez à moi-même. Ah ! dites-moi, dites-moi, qu'est devenue cette Colette ? Oui, je suis un malheureux, le plus détestable des criminels (1).

Toutes les scènes analogues ne présentent pas autant de candeur dans le ridicule ; ailleurs, l'erreur psychologique est mieux dissimulée par l'habileté de l'auteur ; au fond elle est partout la même et partout elle s'explique par la fâcheuse habitude de substituer à l'observation des constructions psychologiques abstraites et conventionnelles, sans aucun rapport avec l'humanité.

Comme s'ils avaient vaguement conscience de cette incohérence et de cette absence de toute vérité humaine, les dramaturges essayent de créer chez leurs personnages un semblant de logique et de raison, par un moyen fort simple qui consiste à leur faire exposer eux-mêmes au public, les motifs secrets de leurs actions. Comment ne pas les croire lorsqu'ils nous disent : « Voyez comme je suis conséquent avec moi-même, voyez comme toutes mes actions, sans en avoir l'air, convergent vers le même but, mystérieux pour les autres personnages, mais que je veux bien vous découvrir, à vous, spectateurs ou lecteurs peu perspicaces, de peur que vous ne vous y mépreniez. » Comme l'auteur a dépensé des trésors d'imagination pour enchevêtrer une intrigue, il pense, du même coup, avoir créé des caractères complexes et il charge ses héros eux-mêmes de nous mettre en garde contre les erreurs d'interprétation.

La précaution est bien inutile et le remède pire que le mal ; cette apparente complexité n'est pas celle d'un tissu vivant avec ses muscles, ses nerfs, sa chair et son sang, c'est celle

(1) Ribié, le *Bon Seigneur*, sc. 8.

de quelque jouet ingénieux et puéril qui ne nous intéresse plus, dès que nous en avons saisi le mécanisme. Nous voici en présence de quelqu'un qui, avec des airs de mystère, vient contre toute vraisemblance et tout naturel, nous dévoiler ses plus secrètes intentions ; il se trouve que ses révélations ne sont que des banalités prévues, des aperçus psychologiques à fleur de peau, des plans d'un machiavélisme enfantin, des aspects d'âme tout noirs ou tout roses, sans une nuance, sans un reflet, sans un clair-obscur. Que faisons-nous ? Nous éclatons de rire ou nous haussons les épaules devant ces bonshommes taillés à la hache dans quelque bois grossier, assemblés avec l'inflexible logique du charpentier et peinturlurés avec l'admirable régularité du barbouilleur d'enseignes.

Cette conception simpliste est surtout sensible chez les personnages antipathiques qui nous découvrent la noirceur de leur âme et nous font part de leurs infâmes projets avec une naïveté stupéfiante ; qu'ils dégonflent leur cœur dans un monologue ou dans une conversation avec quelque personnage subalterne (l'un est aussi vraisemblable que l'autre), nous sommes tout de suite édifiés et nous n'avons pas besoin de nous interroger longtemps sur leur valeur morale ; ils nous renseignent eux-mêmes sans la moindre indulgence et nous dictent, à nous spectateurs, le jugement que nous devons porter sur eux. Il est impossible d'énumérer les drames où triomphe ce procédé commode : autant vaudrait citer tous les exemplaires du genre, à bien peu d'exceptions près. Il y a là, une méconnaissance si complète de la plus élémentaire psychologie et une si étonnante absence d'art, que la critique du temps n'a pu manquer d'en relever les exemples les plus choquants ; les pièces de Mercier ne lui en fournissent que trop souvent l'occasion : le *Journal Encyclopédique* écrit, à propos de la première scène de l'*Habitant de la Guadeloupe*, où M. et Mme Dortigny se confient mutuellement leurs abomi-

nables projets : « La société actuelle est malheureusement si pervertie qu'on peut y rencontrer des âmes aussi basses, mais nous ne saurions nous persuader qu'elles se fassent entre elles des confidences et des aveux si francs et si nus (1) ». La *Correspondance* de Grimm juge de même le drame de Dudoyer : « Le *Vindicatif* n'est remarquable que par la sincérité avec laquelle il dévoile sa propre turpitude. Il ne se lasse point de répéter : Je veux me venger... je me suis vengé... je me vengerai... ; c'est moi qui suis le vindicatif. On dirait que l'auteur a craint que le public ne pût s'y méprendre ; et s'il l'avait osé, il eût volontiers écrit sur le front du triste personnage le caractère de son rôle (2) ». Une autre fois, Grimm, qui ne manquait pas de railler ce procédé toutes les fois qu'il le rencontrait dans quelque œuvre de théâtre (3), en a donné une critique démonstrative fort intéressante. Ce morceau, s'il n'était un peu long, mériterait d'être cité en entier : à propos de l'*Ecossaise*, Grimm démonte phrase par phrase le premier monologue de Wasp et montre comment tous les jugements que le piètre personnage porte sur lui-même, parfaitement invraisemblables dans la forme que leur a donnée l'auteur, deviendraient naturels et piquants, si le soliloque était transformé en une scène à deux personnages, dont le critique établit le texte (4). Jamais leçon d'esthétique dramatique n'a été plus finement administrée, jamais le vice capital qui altère et fausse toute la psychologie du Drame n'a été plus clairement mis en lumière.

(1) *Journal encyclopédique*, 1786, V, p. 266, cité par Béclard, *op. cit.*, p. 255. On en pourrait dire autant de la scène entre Juller et Nerville (le *Faux Ami*, acte II, sc. 4), et entre le curé Aubry et Guincestre (la *Destruction de la Ligue*, acte I, sc. 3).

(2) *Correspondance* de Grimm, X, p. 451 ; Dudoyer, le *Vindicatif* (acte I, sc. 5; acte III, sc. 2; acte IV, sc. 1).

(3) V. notamment les articles sur la *Coquette corrigée* de la Noue, et *Socrate* de Voltaire (t. III, p. 186, et t. IV, pp. 128 à 130).

(4) Grimm, *Corresp. litt.*, t. IV, pp. 245 et sqq.

VI

Nous avons essayé de dégager les causes principales qui rendent la psychologie du Drame si inférieure à celle de nos grands classiques ; nous ne nous flattons, ni de les avoir complètement déterminées, ni d'avoir énuméré et classé toutes les imperfections et les invraisemblances qui déparent la peinture des caractères dans les œuvres dont nous nous occupons ; la matière est trop abondante pour qu'on puisse songer à l'épuiser. Les conclusions auxquelles nous sommes arrivés pourraient être avantageusement complétées et vérifiées par un autre procédé de recherche : après avoir groupé les différentes manifestations d'une même erreur psychologique, on pourrait examiner les résultats qu'a produits la singulière méthode des dramaturges philosophes, en considérant cette fois isolément, quelques personnages saillants des drames les plus célèbres ; c'est ainsi que le naturaliste, après avoir établi les caractères généraux communs à tout un groupe d'êtres vivants, passe à l'étude individuelle de quelques types. Il serait facile, par exemple, de montrer l'inanité et l'incohérence psychologique des héros que le promoteur même de la réforme a mis sur la scène : les protagonistes du *Fils Naturel*, notamment, disent et font à peu près régulièrement le contraire de ce que le simple bon sens commanderait dans les différentes situations où ils se trouvent : une analyse détaillée de chacun de ces caractères le prouverait aisément ; elle a été faite, du reste, avec une implacable rigueur par Fréron et par Palissot (1) et reprise depuis

(1) *Année littéraire*, 1757, t. IV, pp. 145 et sqq.; Palissot, *Petites lettres sur les grands philosophes*.

par les différents critiques qui se sont occupés des drames de Diderot, et c'est précisément parce que ce travail a déjà été mené à bien, dans les études spéciales consacrées à chacun des principaux représentants du Drame (1), que nous nous contentons d'en signaler ici l'intérêt, en renvoyant, pour le détail, aux travaux de nos devanciers.

Mais ce qui importe, après avoir enregistré sans complaisance toutes ces faiblesses, c'est de rechercher si le Drame n'a pas apporté dans la peinture des caractères quelques nouveautés d'un certain prix et si aucun écrivain n'a maintenu, au milieu de tant d'aberrations, les heureuses traditions de l'art classique. Le bilan des gains sera malheureusement plus vite établi que celui des pertes et la liste des personnages à qui le génie de l'auteur dramatique a vraiment donné le mouvement et le relief de la vie sera beaucoup plus courte que celle des grossiers fantoches dont nous venons de passer la revue.

Il faut reconnaître que les héros du Drame ne sont plus comme ceux de la Tragédie, des êtres immatériels, délivrés de toutes les faiblesses physiques de la nature humaine ; il leur arrive de souffrir de la faim, de la soif, de la fatigue ; ils daignent mentionner par instants certains détails prosaïques et terre à terre de l'existence journalière. Le poète fixe leur âge et leur impose un aspect déterminé, prévoit leurs attitudes et leurs gestes ; il y a une tentative indéniable pour parler aux yeux, et non pas seulement à l'esprit. Cette réforme est tout extérieure et d'ordre fort peu littéraire sans doute, et c'est dans les chapitres relatifs à la pantomime et au costume que nous en ferons connaître les détails. Encore fallait-il la signaler rapidement ici, puisque le théâtre est

(1) Par MM. Ducros et Reinach, pour Diderot, par de Loménie et M. Lintilhac pour Beaumarchais, par M. Béclard pour Mercier, etc.

quelque chose de plus complexe que les autres genres littéraires, et que la représentation plastique en est un élément essentiel dont il ne sied pas de nier dédaigneusement l'importance (1). Malheureusement, cette louable tendance n'a pas sensiblement atténué le caractère oratoire que le Drame tenait de la Tragédie, elle s'y est simplement superposée ; les personnages parlent toujours beaucoup plus qu'ils n'agissent ; seulement, ils s'arrêtent de temps à autre pour nous montrer, par des témoignages précis, qu'ils sont un peu moins vagues et un peu moins supra-terrestres que les héros tragiques. Que toute la famille de M. d'Orbesson forme, au début du second acte, un tableau intime, harmonieux et vivant, où chacun se livre à une occupation vraisemblable, au lieu d'attendre, les bras ballants, que son tour vienne de discourir, voilà qui constitue, malgré toutes les railleries des critiques rétrogrades, un incontestable progrès. Mais, lorsque nous voyons tous ces personnages quitter ces attitudes si naturelles et si heureuses, pour tenir des propos où rien, ni dans la pensée, ni dans le style, ne ressemble à ce qu'ils diraient dans la vie, nous regrettons que la réforme n'ait pas été complète et que le réalisme soit resté à la surface.

(1) La Harpe, qui avait pourtant traduit *Philoctète*, écrivait à propos d'un opéra-comique de Marsollier des Vivetières : « D'abord, le danger de mourir de faim ou de soif ou de froid, tous ces tableaux des besoins physiques sont-ils au nombre des émotions dramatiques? Non, sans doute, car il serait trop aisé de produire de la pitié par ce moyen grossier, mais une pitié qu'on repousse, parce qu'elle n'est point un sentiment moral, un sentiment du cœur, les seuls qu'on aille chercher au théâtre. » (Lettre 279.) Telle est la position prise et gardée si longtemps par notre critique classique ; cela revient à dire que le théâtre ne doit rien perdre à la lecture, par conséquent qu'il est de la littérature, et non du théâtre. (Cf. infra, 541-545.) Il est à noter du reste que, bien avant Diderot, Molière avait mis en relief l'aspect extérieur et les particularités physiques des personnages et attaché la plus grande importance aux jeux de scène. Le progrès du Drame à ce point de vue est surtout sensible, si on le compare à la Tragédie, qu'il aspire à supplanter, et aussi à la Comédie raffinée et quintessenciée du XVIIIe siècle.

Du reste tous les auteurs dramatiques n'encourent pas ce reproche au même degré. Quelques-uns ont étudié avec sincérité et finesse de nouvelles nuances de sentiments et ont parfois réussi à donner une forme intéressante et vivante à leurs observations psychologiques. Chez Diderot même, on ne saurait nier que le rôle de Saint-Albin, avec toute son emphase et son outrance, ne donne quelquefois l'impression de la vie débordante et bouillonnante ; c'est sans doute qu'il y a mis beaucoup de lui-même ; et si M. Hardouin, dans *Est-il bon, est-il méchant ?* est un type d'une frappante réalité, c'est que cette fois, Diderot s'y est peint tout entier sur le vif. D'autres ont de même saisi et rendu par moments des parcelles de vérité psychologique et, dans les œuvres les plus mornes et les plus fausses, il est tel tournant de scène, tel bout de dialogue, qui tout à coup arrête et frappe, comme un homme vivant au milieu d'un musée de cire. Le dernier historiographe de Mercier a remarqué que son auteur avait une fois au moins, dans le *Juge*, tracé un de ces « caractères mixtes » qu'il recommandait si fort en théorie et qu'il négligeait généralement de montrer dans ses ouvrages (1). Il serait fastidieux d'énumérer les pièces où se rencontrent des nouveautés et des trouvailles de ce genre ; elles sont peut-être moins rares dans le répertoire des petits théâtres, où l'observation réaliste est plus franche et plus libre que dans les drames littéraires (2). De plus certaines nuances ne pa-

(1) Béclard, *S. Mercier*, p. 261. Cf. Mercier, *Du Théâtre*, pp. 106 et 107. Le même éloge pourrait être adressé, entre autres, à quelques héros des premiers drames, trop peu connus, de Pigault-Lebrun.

(2) Citons un peu au hasard le type du bourru bienfaisant, heureusement traité par Voltaire dans l'*Ecossaise* et par Goldoni, puis copié depuis par beaucoup d'autres ; une jeune fille foncièrement bonne à qui ses dehors réservés nuisent dans l'esprit de sa mère (les *Deux Sœurs* de Mme de Saint-Léger) ; un amoureux platonique déjà mûr et pas du tout ridicule (l'*Amant romanesque* de Mme de Montesson) ; un

raissent neuves que par l'aspect que leur donne l'évolution des mœurs, de la société, de la mode ; ce n'est pas dans l'étude générale du cœur humain qu'elles ont été découvertes, c'est dans l'étude du monde contemporain ; elles ne relèvent plus de la peinture des caractères, mais de celle des conditions.

Enfin il existe de vraies et complètes exceptions, des œuvres où les caractères sont tous vraisemblables et cohérents, où l'exactitude et la finesse de l'observation s'allient à une grande habileté technique, exceptions trop rares, mais sur lesquelles il convient d'autant plus d'insister. A mi-chemin entre la Comédie proprement dite et la Tragédie bourgeoise, dans ces régions tempérées qui vont de la larme imperceptible au sourire fugitif, nous trouvons la charmante pièce de Collé, *Dupuis et Desronais* : un sujet très neuf, trois personnages seulement, presque pas d'intrigue ; mais beaucoup de délicatesse, de subtiles nuances, une émotion discrète, voilée par la légère ironie du poète qui serait bien fâché de prendre ses héros au tragique et semble, par moments, ne pas les prendre très au sérieux. Il s'agit d'un père qui aime beaucoup sa fille, mais qui s'aime plus encore lui-même ; il accorderait bien la douce Marianne au fiancé qui l'adore et qu'elle ne hait point ; mais il a peur qu'une fois unis, les jeunes tourtereaux ne s'envolent et ne le laissent bien triste et bien seul dans le nid abandonné : aussi, use-t-il de toutes sortes de ruses pour reculer le mariage. Ce type de père, qui n'est pas du tout un simple égoïste, mais chez qui l'affection paternelle, très réelle, s'accommode mal du renoncement, est vraiment nouveau et, dans le détail, très fouillé et très

couple d'amoureux innocents délicatement dessiné (les *Amants sans le savoir* de Mme de Saint-Chamand) ; un type de courtisane honnête, assez curieux (le *Portefeuille* d'Audinot et Arnould), etc.

curieux ; l'amoureux Desronais a des accès de timidité, par crainte de compromettre à jamais sa cause, et des sursauts de colère quand il démêle les ruses du vieux Dupuis ; la pauvre Marianne est partagée entre son amour et sa soumission filiale ; et c'est précisément cette soumission qui finit par attendrir le père et le décide à faire le bonheur des amoureux, au risque de compromettre un peu le sien. Cette jolie pièce, qui serait plus jolie encore si elle était écrite en bonne prose et non en vers libres souvent gauches et contournés, révèle, à elle seule, une plus profonde connaissance du cœur humain que tous les drames de Mercier réunis, et accompagnés de plusieurs autres *ejusdem farinæ*.

Nous avons affaire à une œuvre beaucoup plus significative, plus riche et plus forte, avec le *Philosophe sans le savoir* : le nombre des personnages, leur diversité et leur relief, aussi bien que les importantes questions sociales que soulève ce drame, lui donnent un tout autre prix ; sans parler des figures secondaires, toutes marquées d'un trait net et vigoureux, les quatre protagonistes — Vanderk, père et fils, Antoine et Victorine — ne sont-ils pas, chacun dans son genre, des types complets et vivants, chez qui la qualité essentielle ne submerge pas tout le reste, mais que mille détails viennent, au contraire, préciser et individualiser ? L'amour délicat, ingénu et presque inavoué de Victorine n'est-il pas un sentiment nouveau et aussi inconnu aux Agnès de la comédie classique qu'aux prétentieuses héroïnes de Diderot ? Qu'est-ce qu'Antoine a de commun, soit avec les Scapins, soit avec le pleurnicheur et sentencieux André, du *Fils Naturel* ? Comme chez Vanderk fils, la fougue juvénile s'affirme plus sincère, quoique moins exubérante, que chez un Saint-Albin, ou un Franval ! (1). Dans le caractère de

(1) Dans *Zoé* de Mercier.

Vanderk père, qui domine toute la pièce, quelle complexité et quelle unité, quelle composition serrée, et quelle sobriété d'expression ! (1). Ici, le procédé est tout autre que chez Collé ; celui-ci se rapproche plutôt de Marivaux ; Sedaine reprend franchement la tradition de Molière ; comme lui, il est souvent plus profond par ce qu'il sous-entend que par ce qu'il exprime, et c'est sans doute pour cela que ses contemporains l'ont souvent comparé à Shakespeare (2). Ce que Marivaux analyse par le menu en de subtils dialogues, ce que Diderot et Mercier délayent en d'interminables tirades, Sedaine le condense en une réplique derrière laquelle l'esprit du spectateur reconstitue toute une suite d'idées qui tourneraient sans doute à la banalité si elles étaient exprimées tout au long, mais à qui le raccourci donne une force et une saveur insoupçonnée. Il peut ainsi faire plus court avec une matière plus abondante ; il évite de laisser le drame dégénérer en un cours de philosophie dialoguée, il donne l'impression du concret, du vivant : il fait du théâtre.

Les mêmes qualités se retrouvent, à des degrés moindres, dans son drame de *Maillard et Paris sauvé*, où le caractère hésitant et complexe de Marcel est vraiment original et dans ses opéras-comiques moins soignés et astreints à toutes les

(1) V. plus loin, pp. 371-373, l'étude de ce caractère, au point de vue de la peinture de la société contemporaine.

(2) Cf. *Corr. litt.* de Grimm, t. VIII, p. 316 ; t. XI, p. 216, et *Paradoxe sur le Comédien*, éd. Dupuy, p. 122. Du reste, à côté des diatribes de Bachaumont et de La Harpe, on trouve chez plusieurs critiques contemporains des appréciations justement élogieuses du talent de Sedaine. (Grimm, *Corr. litt.*, *passim*, et surtout t. VI, p. 443. Mme du Deffand, *Correspondance inédite*, éd. de 1859, t. I, p. 375. Lemierre, *Discours à l'Académie*, cité par Mlle de Vandeul, dans sa notice sur Sedaine. *Corr. litt.* de Grimm, t. XVI, p. 239.) Le XIXe siècle lui a d'ailleurs rendu pleine justice. (Saint-Marc Girardin, *Cours de litt. dram.*, LIIIe leçon. Paul Albert, les *Origines du Romantisme*, pp. 326-328 ; Lenient, la *Comédie au* XVIIIe *siècle*, t. II, pp. 111 à 136. Brunetière, les *Epoques du Théâtre français*, pp. 281 à 284.)

conventions du genre ; à chaque instant, au milieu des invraisemblances de l'intrigue et des négligences du style, une phrase, un mot vient nous rappeler que nous avons affaire à quelqu'un qui a vécu, qui a observé et réfléchi, qui connaît ses semblables, qui possède le don, à peu près unique chez les dramaturges de ce temps, de trouver ces formules typiques qui, dans leur brièveté, résument un caractère et peignent un homme.

Le *Philosophe sans le savoir* n'en reste pas moins, dans l'histoire du Drame, une exception dont la haute valeur ne compense pas l'insuffisance des œuvres similaires. Toutes ces faiblesses, ces lacunes, cette ignorance intrépide des mouvements les plus naturels du cœur humain ne doivent pas nous étonner : le Drame s'imposait un trop vaste programme pour que la psychologie y conservât la place prépondérante qu'elle occupait dans notre théâtre classique. Il devait présenter à la fois d'éloquentes leçons de morale, une intrigue compliquée et pathétique et des tableaux attendrissants ; au milieu de toutes ces exigences nouvelles, la peinture des caractères se trouvait naturellement délaissée; elle avait fait le fond de la Tragédie et de la Comédie du XVIIe siècle, il était logique qu'elle fût sacrifiée la première. Diderot en avait lui-même prononcé la condamnation, en émettant cet aphorisme révolutionnaire qui est la négation même de la poétique de Racine et de Molière : « C'est aux situations à décider des caractères. Le plan d'un drame peut être fait et bien fait, sans que le poète sache rien encore du caractère qu'il donnera à ses personnages (1) ». Si nous

(1) Diderot, *De la Poésie dramatique*, XIII ; *Œuvres*, t. VII, p. 347. Mercier professe au contraire que « dans le drame l'action jaillit du jeu des caractères » (*Du Théâtre*, p. 106) ; mais il y a loin chez lui de la théorie à la pratique ; quant à Beaumarchais, il déclare nettement dans l'*Essai sur le genre dramatique sérieux*, que dans la composition d'*Eugénie*, le choix des caractères a été déterminé postérieurement à la construction de l'intrigue. *Œuvres*, t. I, pp. 40-42.

voyons donc les personnages du Drame verser de plus en plus dans le conventionnel et le faux, et leur psychologie se réduire à quelques traits grossièrement esquissés, si Saint-Albin, Eugénie, Juller ou d'Orbesson nous annoncent déjà les types simples et invariables de l'amant généreux et emporté, de la faible femme, amoureuse et persécutée, du traître candidement ténébreux et du père noble solennel et bénisseur, types que le Mélodrame reproduira à des centaines d'exemplaires, il ne suffit pas d'en accuser l'impuissance dramatique de Diderot et de son école ; leur faute est, en grande partie, consciente et voulue ; leur dédain pour l'analyse des sentiments n'est pas simplement celui du renard de la fable pour les raisins ; c'est celui d'un siècle tout enivré de ses découvertes, tout assoiffé de nouveauté et trop porté à mépriser d'anciennes choses, dont une partie au moins reste éternellement belle, éternellement vraie et éternellement nécessaire à une œuvre dramatique complète et forte.

CHAPITRE III

La peinture de la Société contemporaine.

I. — La théorie de Diderot sur la peinture des conditions ; sa signification ; sa portée, son influence.

II. — Les dramaturges essaient, par des moyens trop matériels et trop extérieurs, d'imprimer à la représentation de la vie contemporaine un caractère d'incontestable authenticité ; le résultat de leurs efforts est compromis par leur continuel souci de propagande.

III. — La famille dans la haute société : désunion et désordre ; les courtisanes, le jeu. — Joie et concorde dans la famille bourgeoise et populaire.

IV. — Les professions bourgeoises : le négociant, le magistrat, l'homme de lettres, le prêtre.

V. — Quelques réhabilitations : les soldats, les valets ; aubergistes sensibles, procureurs vertueux et geôliers compatissants. — Les paysans et les ouvriers.

C'est en dehors du Drame qu'il faut chercher la peinture exacte de la société au XVIIIe siècle.

I

Si Diderot et ses successeurs se sont montrés inférieurs à leur tâche dans la peinture des caractères et des sentiments généraux, il faut leur rendre cette justice qu'ils n'avaient pas prétendu renouveler une matière à leurs yeux épuisée, ni surpasser en finesse psychologique des devanciers tels que Racine et Marivaux ; c'est qu'ils pensaient avoir trouvé un

domaine entièrement neuf, riche en effets dramatiques de toutes sortes, et dont l'exploitation allait engager le théâtre français dans une voie jusqu'alors insoupçonnée. C'est à Diderot que revient l'honneur de cette découverte, dont il nous fait part dans son *Troisième Entretien sur le « Fils Naturel »*:

« Ce ne sont plus, à proprement parler, les caractères qu'il faut mettre sur la scène, mais les conditions. Jusqu'à présent, dans la comédie, le caractère a été l'objet principal, et la condition n'a été que l'accessoire ; il faut que la condition devienne aujourd'hui l'objet principal, et que le caractère ne soit que l'accessoire. C'est du caractère qu'on tirait toute l'intrigue. On cherchait, en général, les circonstances qui le faisaient sortir, et l'on enchaînait ces circonstances. C'est la condition, ses devoirs, ses avantages, ses embarras, qui doivent servir de base à l'ouvrage. Il me semble que cette source est plus féconde et plus utile que celle des caractères. »

Ainsi le « genre sérieux « devra représenter non seulement « l'homme de lettres, le philosophe, le commerçant, le juge, l'avocat, le politique, le citoyen, le magistrat, le financier, le grand seigneur, l'intendant », mais encore ce que Diderot appelle assez improprement « toutes les relations : le père de famille, l'époux, la sœur, les frères (1) ». Une pareille peinture offrira une extrême variété : tandis qu' « il n'y a, dans la nature humaine, qu'une douzaine, tout au plus, de caractères vraiment comiques et marqués de grands traits (2) », les conditions sont en nombre infini, et il s'en forme tous les jours de nouvelles : « Nous avons chacun notre état dans la société; mais nous avons affaire à des hommes de tous les états ». Aussi, Diderot attend-il de cette réforme des résultats merveilleux : « Combien de détails importants, d'actions publi-

(1) *Œuvres*, t. VII, pp. 149, 150, 151

(2) Il est à noter que cette phrase (VII, p. 149) est textuellement empruntée par Diderot à Voltaire (*Siècle de Louis XIV*, ch. 32).

ques et domestiques ! de vérités inconnues ! de situations nouvelles à tirer de ce fonds ! Et les conditions n'ont-elles pas entre elles les mêmes contrastes que les caractères ? et le poète ne pourra-t-il pas les opposer ? (1). »

Devant ce tableau enthousiaste, plus d'une objection se présente au lecteur non prévenu. Et d'abord, la réforme, ainsi étendue aux « relations » sociales, ne va-t-elle pas résider plutôt dans les mots que dans la chose ? Représenter le *Père de Famille* ou l'*Epoux*, c'est peindre une condition, et suivre Diderot ; peindre l'*amour paternel*, ou l'*amour conjugal*, c'est peindre un caractère et suivre la routine ; la nuance est subtile et la nouveauté risque d'être bien mince. De plus, il n'est pas exact, et Palissot l'a très bien vu (2), que le nombre des caractères justiciables de la comédie soit si restreint : le changement continuel des mœurs apporte, dans les caractères comme dans les conditions, des modifications assez appréciables pour en renouveler sans cesse la peinture. Diderot déclare lui-même qu' « on pourrait faire un *Misanthrope* nouveau, tous les cinquante ans ». C'est donc que le champ des caractères n'est pas si stérile !... à moins que, par hasard, le *Misanthrope* ne contienne, lui aussi, une étude des conditions, et que Molière n'ait déjà mis en pratique cette fameuse réforme, un siècle avant que Diderot en formule la théorie.

Ce n'est pas, sans doute, ce qu'a voulu dire l'auteur du *Fils Naturel* ; et pourtant..., n'avons-nous pas, avec Acaste et Clitandre, une peinture de la condition des courtisans, avec

(1) *Ibid.*, VII, p. 151.

(2) Dans la deuxième des *Petites lettres sur les grands philosophes*, qui renferme une critique agressive, mais très serrée, et souvent très fine du *Fils naturel*, et des *Entretiens*. Elle a été souvent reprise depuis, notamment par Lessing (*Dramaturgie*, LXXXVI-XCV) ; Rosenkranz, *Diderot's Leben und Werke* (I, pp. 292 et sqq.) ; J. Morley, *Diderot and the Encyclopedists*, t. I, ch. VII ; Ducros, *Diderot*, pp. 242 et sqq., etc.

Trissotin et Vadius, une peinture de la condition des gens de lettres ? Molière n'a pas, non plus, j'imagine, négligé celle des médecins, et si le Drame doit étudier les « relations entre époux » n'a-t-il pas été devancé par l'*Ecole des Femmes* et l'*Ecole des Maris* ?

On objectera que Molière a peint les conditions accessoirement, en les subordonnant aux caractères, tandis que Diderot veut substituer entièrement l'étude des premières à celle des seconds. Mais cela, c'est forcer la pensée de Diderot, à la manière de Palissot, pour la rendre plus facilement réfutable (1). Car si l'auteur du *Fils Naturel* parle, au début, de ne plus mettre sur la scène les caractères, mais les conditions, il se hâte d'ajouter un correctif en montrant que les uns et les autres doivent y figurer, et que la question est de savoir lequel des deux éléments sera subordonné à l'autre.

Mais alors, cette nouveauté, annoncée à grand fracas, se réduit à une subtile nuance, à une question de dosage dramatique : Harpagon est un père de famille avare, et M. d'Orbesson, un père de famille bonasse ; seulement le premier est avant tout avare, le second est avant tout père de famille ; d'où le choix des deux titres et la différence entre Molière et Diderot. Et c'est là, toute cette révolution esthétique ! C'est là-dessus que Diderot s'est échauffé, que Palissot s'est escrimé, que Sedaine, Mercier et leurs émules se sont mode-

(1) « Si je choisis un de ces sujets, le magistrat, par exemple, il faudra bien que je lui donne un caractère ; il sera triste ou gai, grave ou frivole, affable ou brusque, et ce sera ce caractère qui en fera un personnage réel et qui le tirera de la classe des abstractions métaphysiques. Voilà donc le caractère qui redevient la base de l'intrigue et de la morale de la pièce, et la condition qui n'est plus que l'accessoire. » (Palissot, *Ibid.*) Le vice du raisonnement est double : 1° Palissot présente comme une découverte personnelle la nécessité d'associer un caractère à une condition, qu'a parfaitement reconnue Diderot ; 2° il en conclut à la nécessité de subordonner la condition au caractère sans la démontrer.

lés, et que Lessing a dépensé des trésors de sagacité et de finesse critique !

Non ! il y a autre chose. On ne gagne rien à disséquer logiquement une page de Diderot, isolée du reste de son œuvre, et à réfuter par *Barbara*, *Celarent*, les théories de ce philosophe intuitif et sentimental, dont la pensée se poursuit et se communique plus souvent par des contacts d'impressions que par une rigoureuse chaîne de raisonnements. N'oublions pas qu'il prône sans cesse le « genre sérieux », qu'il ne saurait supporter les caricatures (1) ; reportons-nous au passage du *Traité de la Poésie dramatique*, où il engage les auteurs à mettre à la scène la profession de juge (2) ; nous verrons que ce n'est pas une simple nuance qui le sépare de Molière. Non, il ne feint pas d'ignorer des devanciers gênants ; mais il veut voir sur le théâtre d'autres juges que Dandin, d'autres époux qu'Arnolphe, d'autres financiers que Turcaret. Son idéal est différent et sa poétique toute opposée. Peindre les conditions n'est pas tout, il faut encore les prendre au sérieux, voire même au tragique ; il ne s'agit plus de nous faire rire, mais de nous toucher et de châtier les mœurs en larmoyant. Plus de ces contrastes plaisants entre le caractère et la condition ; s'il y a lutte entre l'un et l'autre, que cette lutte soit poignante et terrible ; mieux vaut encore qu'elle n'existe pas et que la *condition détermine le caractère*. Ici, nous rejoignons Lessing qui, forçant un peu le texte de Diderot, mais toujours dans la direction générale de son esprit, en fait sortir la théorie des caractères parfaits : « Si donc, cette personne est un juge, lui fait-il dire, je ne suis pas libre de le faire à ma fantaisie sérieux ou frivole, affable ou brusque : il faut absolument qu'il soit sérieux et affable, et toujours au

(1) *Œuvres*, VII, p. 368.
(2) VII, p. 311.

degré qu'exige l'affaire présente » (1). Cette théorie, l'auteur du *Fils Naturel* ne l'a pas aussi explicitement émise que le passage de Lessing pourrait le faire croire ; il a fait pis : il en a tiré, dans ses drames, tout ce qu'elle contient de faux et de conventionnel, en négligeant presque entièrement ce qu'elle pouvait produire de concret et de vivant.

On pourrait croire, en effet, que les héros du *Fils Naturel* et du *Père de Famille* vont représenter les modèles parfaits de certaines conditions nettement déterminées. Hélas ! ils sont parfaits, et en cela, la pratique n'est que trop conforme à la théorie ; mais leur situation sociale est, le plus souvent, bien vague et bien mal définie, et les maximes générales qui constituent la majeure partie du dialogue n'apportent que bien peu d'éclaircissements complémentaires. Quelle est la profession de Dorval dans le train ordinaire de la vie, et en dehors de ses crises d'épilepsie sentimentales ?

Abandonné presque en naissant entre le désert et la société, quand j'ouvris les yeux afin de connaître les liens qui pouvaient m'attacher aux hommes, à peine en trouvai-je des débris... Je hais le commerce des hommes ; et je sens que c'est loin de ceux mêmes qui me sont chers que le repos m'attend... Mon père a fait plusieurs voyages en France ; je l'ai vu. J'espérais le revoir encore ; mais je ne l'espère plus. Vous voyez, ma naissance est abjecte aux yeux des hommes et ma fortune a disparu (2).

Voilà ce que Dorval nous apprend de plus précis sur lui-même, et nous ne sommes pas mieux renseignés sur Clairville. On ne nous fait pas même savoir à quel travail manuel

(1) *Dramaturgie*, LXXXVI.

(2) Le *Fils Naturel*, acte IV, sc. 3. Cette singulière contradiction entre les théories de Diderot et ses propres pièces lui a été plus d'une fois reprochée. V. notamment Rosenkranz, *op. cit.*, I, pp. 296 et sqq.

Saint-Albin a feint de se livrer pour se rapprocher de Sophie. M. d'Orbesson n'a pas d'autre métier que celui de « père de famille », ce qui ne l'empêche pas d'être toujours le dernier à savoir ce qui se passe chez lui. Quant à son irascible beau-frère, si la liste des personnages ne nous en informait, à quel indice pourrions-nous bien deviner qu'il est commandeur de l'ordre de Malte ?

S'il est étonnant que Diderot ait si incomplètement appliqué une théorie à laquelle il semblait bien attacher quelque importance, il n'est pas moins remarquable qu'il en ait, — inconsciemment, et par une de ces contradictions qui lui sont familières, — dénoncé le vice essentiel, en déclarant que « le genre comique est des espèces, le genre tragique des individus (1) ». Si cette distinction est fondée (2), n'est-ce pas enlever au premier de sa portée générale que le rapprocher du second ? En substituant à la représentation comique des conditions, telle que nous l'offre la Comédie classique, une peinture sérieuse, voire tragique des mêmes objets, ne se condamne-t-on pas à ne mettre en scène que des types tout exceptionnels, au lieu d'atteindre le groupe social tout entier ? Comment, en effet, représenter une condition au théâtre en s'interdisant l'emploi du ridicule ? Si l'on montre des individus indifférents et neutres, sans faire saillir ce que peut avoir de plaisant tel travers ou tel pli professionnel, il faudra s'attendre à rester froid et insipide. Si l'on veut adopter le ton et les situations tragiques, on devra prêter aux personnages des sentiments ou héroïques, ou tout à fait méprisables, c'est-à-dire en faire des êtres d'exception, qui pourraient paraître

(1) *Troisième Entretien sur le Fils Naturel*, VII, p. 138.

(2) Contestée par Lessing (*Dramaturgie*, XCI), elle a été reprise, et singulièrement fortifiée et approfondie, par M. Bergson (le *Rire*, *Essai sur la signification du comique*, Paris 1900). Le cas du Drame bourgeois nous semble une application remarquable de la théorie émise dans cet ouvrage (pp. 153 à 182).

vraisemblables dans le vague lointain d'une tragédie, mais qui, transportés dans le milieu contemporain, sont d'autant moins vivants qu'ils ont plus de prétentions au réalisme et à l'actualité. Aussi bien, verrons-nous que les seuls drames où l'on rencontre une part appréciable d'exacte psychologie sociale, sont ceux — comme le *Philosophe sans le savoir*, — qui contiennent quelque comique ; au contraire, les drames purement sérieux ou tragiques, — ceux de Diderot, de Mercier ou de Baculard d'Arnaud, — n'apportent qu'une contribution insignifiante à la peinture des conditions.

C'est là, en effet, le point essentiel. Peu importe que les théories soient nuageuses et contradictoires, si les œuvres sont vivantes et neuves. Il reste un fait indéniable : tout un groupe de dramaturges s'est rangé derrière Diderot ; précisant et accentuant ses intentions (1), ils ont tenté une étude des conditions où le ton sérieux, le parti-pris de sympathie, le souci de moraliser remplaceraient les habituelles satires. Jusqu'à quel point y ont-ils réussi ? C'est ce que l'examen des œuvres va nous montrer.

II

Sans aucun doute, les dramaturges du XVIIIe siècle ont sincèrement désiré faire vrai ; ils s'attachent à donner à leurs ouvrages un caractère certain d'authenticité : aussi, en prennent-ils souvent la matière dans des faits réels

(1) V. notamment les passages où Mercier montre dans quel esprit il convient de reprendre certains sujets traités par Molière (réhabilitation des médecins, des commerçants, etc.), et proscrit l'emploi du ridicule. (*Du Théâtre*, pp. 91, 159, 162, etc.)

et contemporains. Quand le sujet d'un drame n'est pas emprunté à quelque roman — et les romans, eux aussi, se piquent de réalisme — il met en œuvre une anecdote récente, généralement connue du public ou rapportée dans les journaux, et l'auteur a soin de joindre à son œuvre les citations et pièces justificatives qui en forment en quelque sorte le passeport officiel. Ainsi, dans la préface de *Joachim ou le Triomphe de la Piété filiale*, Blin de Sainmore indique le numéro et la page du *Mercure* où a été relatée l'histoire authentique qui lui a fourni la donnée de son drame. Même précaution de la part de Monvel pour les *Trois Fermiers*, de Piis pour les *Solitaires de Normandie*, de Gabiot pour le *Bailli bienfaisant*, de Dumaniant pour le *Dragon de Thionville*, etc.

Est-il arrivé quelque aventure marquante à un personnage connu ? Excellente aubaine : la notoriété du héros donnera l'assurance que le spectateur le plus ignorant est au courant de l'anecdote, et contribuera de plus à séduire la foule, curieuse de tout ce qui touche aux hommes du jour. L'histoire, bien connue, du mariage de Diderot, n'a sans doute pas été étrangère à la multiplicité des pièces développant un cas analogue, à commencer par le *Père de Famille* qui semble bien être, par moment, une autobiographie (1). Dès que le *Mercure* de mai 1775 a relaté le trait de bienfaisance de Montesquieu, reproduit depuis par tous les traités de morale en action, c'est à qui brochera là-dessus le drame le plus sentimental et le plus édifiant. Mme de Montesson arrive la première avec *Roberts Sciarts*, qu'elle fait jouer, en 1777, sur son théâtre particulier ; puis, c'est à la Comédie-Française, le *Bienfait anonyme* de Pilhes (1783) ; l'année suivante,

(1) V., sur les sources de ces pièces, qui mettent en scène un mariage secret désavoué par la famille, pp. 75-76.

Montesquieu à Marseille de Mercier, véritable cours de philosophie découpé en actes et en scènes, se contente, à défaut de spectateurs, d'endormir quelques intrépides lecteurs. Ce n'est pas tout : car, les *Mémoires Secrets* citent plusieurs autres écrivains qui s'étaient emparés du même sujet (1). En 1785, Marsollier des Vivetières se contente de voiler, sous un anagramme transparent, les noms des héros, pour mettre à la scène la récente aventure de Beaumarchais en Espagne (2). Les têtes couronnées n'échappent pas à la loi commune : Le Blanc déguise Joseph II en *Albert Ier* et le fécond Desfontaines célèbre, dans ses opéras-comiques, la bienfaisance de Marie-Antoinette et de Frédéric II (3). Celui-ci devait, peu de temps après sa mort, être mis en scène sous son propre nom, dans *Auguste et Théodore ou les Deux Pages*.

Les petits théâtres célèbrent des héros moins imposants : des aventuriers comme le baron de Trenck, des voleurs de grand chemin comme le fameux Poulailler (4) ; les grandes amoureuses et les courtisanes en renom, Lolotte Gaucher et Mlle Arnould (5). Sur toutes les scènes, incendies, sauvetages, tremblements de terre, faits divers de toute sorte attirent le public par l'intérêt d'une curieuse mise en scène et d'une

(1) *Mém. secrets*, XXIII, juin à octobre 1783, *passim*, et notamment 23 octobre.

(2) *Norac et Javolci*, drame en 3 actes en prose, représenté à Lyon. Norac est l'anagramme de Caron et Javolci celui de Clavijo.

(3) Le *Billet de Mariage* et la *Chasse*.

(4) Mayeur de Saint-Paul, le *Baron de Trenck*. Gabiot de Salins, le *Baron de Trenck*. Anonyme, les *Voyageurs ou les Dangers des Hôtelleries*.

(5) L'histoire de Lolotte Gaucher avait été racontée par Marmontel dans la *Bergère des Alpes* ; ce conte fut plusieurs fois mis à la scène. Sur Sophie Arnould : Murville, *Melcour et Verseuil* (Th.-Fr., 1785). En 1775, Landrin fait jouer chez Audinot une pièce satirique : les *Curiosités de la Foire*, où les plus fameuses courtisanes étaient passées en revue.

brûlante actualité (1). Vers 1790, nous sommes dans la pleine floraison des *faits historiques* où l'anecdote de la veille est transportée telle quelle sur la scène, sans que ce procédé simpliste fournisse de très sérieuses garanties de véracité : car l'auteur, souvent incapable de modifier les événements et les caractères en vue d'une composition plus artistique, ne les défigure pas moins en les présentant sous le jour que lui inspire la passion politique et l'esprit de parti.

C'est bien, en effet, dans une intention de propagande philosophique ou sociale que l'on porte le plus souvent au théâtre des événements contemporains : prise, dans la réalité connue de tous, la leçon sera plus frappante et plus efficace. Sans parler des comédies satiriques, comme l'*Ecossaise*, les *Philosophes*, les *Prôneurs* ou le *Bureau d'Esprit* (2), où les hommes de lettres de l'un et l'autre camp sont bafoués presque à visage découvert, avec la partialité la moins déguisée, il est facile de relever un grand nombre de drames où un fait récent fournit à point nommé une excellente occasion de censurer quelque abus ou de réclamer quelque réforme. La Harpe déclare lui-même (3) que le curé de Saint-André-des-Arts lui a servi de modèle pour un des personnages de sa tendancieuse *Mélanie*. Un trait touchant de piété filiale inspire à Falbaire l'*Honnête Criminel* et lui permet en même

(1) Desfontaines, l'*Incendie du Havre*. Dumaniant, le *Dragon de Thionville*. Cf. les pantomimes d'Arnould-Mussot, le *Maréchal des Logis* (1783), l'*Intrépide* (1786). Monselet assure (*Oubliés et Dédaignés*, p. 135), que le fils d'Olympe de Gouges mit en opéra-comique le sauvetage de trois personnes tombées dans une fosse d'aisances. Sur ces pièces d'actualité, cf. Desnoiresterres, la *Comédie satirique au* XVIIIe *siècle*, ch. VII, pp. 253 à 261.

(2) On connaît assez les deux premières. Les *Prôneurs* de Dorat (1777), sont dirigés à la fois contre les philosophes et contre Palissot. Le *Bureau d'Esprit* de Rutlidge (1777) vise surtout d'Alembert, Diderot et les commensaux ordinaires de Mme Geoffrin. Cf. Desnoiresterres, la *Comédie satirique au* XVIIIe *siècle*, ch. V.

(3) *Corr. litt.*, lettre 153.

temps de s'élever contre la rigueur avec laquelle on refuse aux protestants la liberté de conscience et on réprime l'exercice clandestin de leur culte. Dans *Charles et Caroline*, Pigault-Lebrun retrace l'aventure, véridique autant que singulière, d'un jeune homme à qui la justice vint réclamer les frais de la sentence qui avait officiellement proclamé sa mort. C'est encore sur un fait réel, arrivé dans la guerre d'Indépendance des Etats-Unis, que roule l'*Abdir* de Sauvigny, où est flétrie la cruauté des représailles en temps de guerre. L'affaire Calas était trop retentissante et convenait trop bien à la propagande du parti philosophique, pour qu'on ne fût pas tenté de la ressusciter sur la scène. Dès 1770, Mercier, en nous faisant visiter la cité idéale qu'il décrit dans l'*An 2440*, nous conduit dans l'une des quatre salles de spectacle qui devaient, paraît-il, suffire aux Parisiens futurs : « On leva la toile, écrit-il, la scène était à Toulouse. Je vis son capitole, ses capitouls, ses juges, ses bourreaux, son peuple fanatique. La famille de l'infortuné Calas parut et m'arracha des larmes. Ce vieillard paraissait, avec ses cheveux blancs, sa fermeté tranquille, sa douceur héroïque. Je vis le fatal destin marquer sa tête innocente de toutes les apparences du crime (1)... » L'auteur n'eut pas besoin, comme son héros, de dormir sept cents ans pour contempler ce prodige : dès les débuts de la Révolution, trois auteurs, Lemierre d'Argy, Laya et M. J. Chénier se disputaient l'honneur de donner une forme dramatique à l'erreur déplorable dont Calas avait été victime et poussaient le scrupule jusqu'à transporter dans leurs œuvres des passages entiers extraits des procès-verbaux judiciaires (2).

Il fallait toute la candeur de certains écrivains du XVIIIe

(1) L'*An 2440*, ch. 25.

(2) Laya, *Jean Calas*, acte III, sc. 6. Le drame de M. de Brumore, imprimé à Berlin en 1778, n'avait pas été représenté.

siècle pour penser qu'il suffisait de prendre leurs sujets dans la réalité, même authentiquement contrôlée, pour donner à leurs pièces une garantie sérieuse de vérité artistique. Et d'abord, un enchaînement de circonstances a beau s'être effectivement et sans aucun doute produit une fois ; il peut être plus éloigné de la vérité moyenne qu'une combinaison issue tout entière du cerveau d'un poète qui a beaucoup observé, et qui connaît l'âme de ses contemporains. Dans un de ses opéras-comiques larmoyants (1), Monvel montre trois fermiers remettant cent mille écus à leur seigneur ruiné, pour lui permettre de racheter sa terre. Meister, rendant compte de la pièce, se garde bien de nier l'authenticité de l'aventure, qui a été rapportée en 1769 dans les *Ephémérides du Citoyen* ; mais il reprend, avec beaucoup de bon sens, la distinction de Boileau : « Ce trait, dit-il, à force d'être rare et sublime, est plus vrai que vraisemblable ». Le réel se sépare du vrai, quand il devient l'exceptionnel, que trop souvent les dramaturges philosophes étaient tentés de rechercher, pour donner à la leçon un attrait plus romanesque et un effet plus frappant.

De plus, il ne suffit pas de transporter sur le théâtre des personnages contemporains et de remplacer quelque vague Dorante par Montesquieu ou Calas ; encore faut-il, sous ces noms, peindre les héros qu'ils représentent, et non des fantoches hors de toute réalité. Grimm louait fort Sedaine d'avoir rompu, en ce qui concerne le choix des noms, avec la tradition du vieux répertoire, et, à propos de *Lucile*, il apostrophait ainsi Marmontel : « J'ai une aversion décidée pour les Timantes, les Orontes, les Mondors, les Lisimons et tous ces saints du calendrier du Théâtre-Français ; faites-moi le plaisir de trouver une autre fois des noms d'un meilleur goût,

(1) Les *Trois Fermiers*, Cf. *Corr. litt.* de Grimm, XI, p. 482.

ou, si vous ne le pouvez, adressez-vous à Sedaine (1) ». Mais le pénétrant critique savait bien qu'il n'y avait là, en somme, que le signe extérieur et matériel de deux poétiques différentes : les Timantes et les Orontes de Marmontel, c'est toute l'humanité de convention qui peuple les *Contes Moraux*, où l'observation de la réalité quotidienne est sans cesse affadie et déformée par les froides conceptions *a priori* d'un philosophe optimiste ; quand Sedaine, au contraire, donne à ses personnages des noms qu'il a pu lire au bas de quelque mémoire de maître-maçon ou à la devanture de quelque boutique, nous saisissons sur le fait sa préoccupation passionnée de rechercher le réel jusque dans les plus minces détails et de le noter avec toute l'exactitude que peut comporter le théâtre. Trop souvent, le Drame nous offrira, sous l'étiquette précise de Sedaine, la psychologie creuse et vague de Marmontel (2).

III

Entraînés en effet par leur désir de propagande sociale, les dramaturges se sont fréquemment laissés aller à représenter les gens qu'ils coudoyaient tous les jours, non d'après une observation consciencieuse et sincère, mais suivant les

(1) *Corr. litt.* de Grimm, VIII, p. 244.

(2) Weiss (*Essais sur l'histoire de la littérature française*, Paris, 1865, p. 313), note que, dans la *Métromanie*, Piron introduit le nom de Baliveau au milieu des Damis et des Dorante; mais la même observation pourrait s'appliquer à Molière, à qui nous devons M. Jourdain, M. de Pourceaugnac, la comtesse d'Escarbagnas, et bien d'autres. C'est par la généralisation du procédé que se distingue surtout Sedaine, Cailhava (*Art de la Comédie*, ch. XXVII) admet deux sortes de noms : ceux qui sont empruntés au grec (Timante, Philinte, etc.), et ceux qui désignent le caractère des personnages (M. de l'Empyrée, M. Scrupule) ; il ne paraît pas soupçonner qu'on puisse copier simplement des noms réels.

théories absolues que l'école philosophique avait établies sur la constitution de la société et la valeur respective des différentes classes qui la composent. Entre eux et leurs contemporains s'interpose sans cesse, comme un verre déformant, l'ensemble des idées morales que nous avons essayé de dégager dans un chapitre précédent (1) ; la croyance à la bonté native de l'homme, à la corruption des sociétés civilisées, les aspirations égalitaires aident, sans doute, les écrivains à découvrir et à noter énergiquement certains vices et certains ridicules ; mais elles leur ferment aussi les yeux sur la réalité, toutes les fois qu'elle ne concorde pas avec leurs opinions toutes faites et avec les besoins de leur prédication.

Comme on peut s'y attendre, la haute société, celle des villes surtout, n'est pas ménagée. Autant le Drame se montrera bénin pour les gentilshommes campagnards, autant il maltraitera les jeunes évaporés de la cour, « vibrions » malfaisants et nuls, sans cœur et sans cervelle. On repasse, en les noircissant le plus possible, sur les traits légers dont Gresset avait esquissé son *Méchant*. Si Cléon était médiocrement sympathique aux gens d'une vertu austère, du moins avait-il beaucoup d'esprit. Il en sera de même encore pour ses successeurs immédiats, les frivoles héros de la *Coquette corrigée*, *des Mœurs du Temps* ou du *Cercle* ; l'*Impertinent* de Desmahis, le *Flatteur* de Lantier, sont, eux aussi, spirituels (2) ; et le *Séducteur* du marquis de Bièvre, s'il est capable de toutes les noirceurs imputées à Lovelace, sait au moins les couvrir d'un masque élégant et formuler en cou-

(1) IIIe partie, ch. premier.

(2) Desmahis, l'*Impertinent* (1750). La Noue, la *Coquette corrigée* (1756). Saurin, les *Mœurs du Temps* (1760). Poinsinet, le *Cercle ou la Soirée à la Mode* (1764). Lantier, le *Flatteur* (1782).

plets agréablement tournés, le code de l'inconstance et de la perfidie :

> Ce matin, agité d'une amoureuse flamme,
> Seul, cherchant un objet pour épancher mon âme,
> J'écrivais. Tour à tour, Lise, Eliante, Eglé,
> Célimène, s'offraient à mon esprit troublé :
> Je ferme ce billet, rempli de ma tendresse,
> Et le nom de Lucinde est tombé sur l'adresse (1).

Mais si près qu'il soit du Drame, le *Séducteur* est encore une comédie, et son auteur est un homme de cour : la Comédie, même sentimentale, touchante ou sérieuse, se croit toujours tenue à quelque finesse, à quelque délicat badinage, peu compatible avec les « haines vigoureuses » du Drame. Le Drame, lui, le vrai, le pur Drame philosophique et moral, fait profession de mépriser l'esprit : il ne nous représentera guère les jeunes gentilshommes que sous un seul aspect, celui d'infâmes séducteurs, créés uniquement pour mettre à mal et abandonner ensuite les pauvres ingénues qui se trouvent sur leur passage. Ils viennent de la cour tout exprès pour introduire la débauche dans les campagnes ; car nul n'ignore qu'au village tout est pur, et que cette innocence générale gagne jusqu'au seigneur du lieu. Dans les *Moissonneurs*, le bon Candor, le Booz de cette édifiante églogue, a un coquin de neveu qui essaye d'entraîner par ses fallacieuses promesses la naïve Rosine, une Ruth modernisée d'après Greuze. Dans l'*Ecueil du Sage*, c'est un ami du seigneur qui nourrit d'aussi coupables desseins, et va même jusqu'à l'enlèvement. Le comte de Luzy n'a pas plus de scrupules à tromper l'innocente Laurette que Clarendon à séduire

(1) Le *Séducteur*, acte I, sc. 1. La scène 5 du même acte est un véritable petit traité, fort piquant, sur l'art de tromper deux maîtresses à la fois.

la sensible Eugénie ; et si, dans les pièces de Dudoyer et de Doisemont, il respecte la vertu de l'aimable héroïne, c'est uniquement pour ménager les susceptibilités du parterre, dont la pudeur est prompte à s'alarmer, mais qui sait ce que parler veut dire et substitue aisément aux fictions nécessaires l'image de ce qui se serait passé dans la réalité (1). Le plus souvent, il est vrai, l'aristocratique amant, pris à son propre piège, se voit forcé d'épouser sa victime, et, faisant contre mauvaise fortune bon cœur, semble ramené au bien par la plus sincère des conversions. Mais qui donc ne se convertit pas au dernier acte d'un drame ? C'est là encore une clause de style qui ne trompe personne.

Noblesse de race ou noblesse d'argent, c'est tout un aux yeux des dramaturges, et Mercier peint sous des couleurs tout aussi noires (2) le jeune de Lys, fils d'un riche parvenu, qui, sans des hasards miraculeux, arriverait à réunir dans un même crime le viol, l'inceste et la spoliation ; ses procédés sont même si brutaux que la critique refuse de reconnaître en lui, l'image fidèle des débauchés à la mode (3). Dans l'*Artiste Infortuné* de Destival de Braban, nous voyons un financier qui protège les arts avec des intentions fort peu désintéressées, et les traits vigoureux, mais d'une grossière énergie, dont est tracée cette figure, font déjà songer aux types semblables que nous offrira en abondance le Mélodrame du XIXe siècle ; ce qui complète encore la ressemblance, c'est l'accueil fait à ce Turcaret des Boulevards par le public de Nicolet, qui témoigna, par des interjections

(1) Du reste, dans une autre adaptation, *Pauline et Valmont*, Bodard de Tezay, plus hardi que ses devanciers, suit de plus près le conte de Marmontel, et nous montre Pauline installée depuis un an chez Valmont, ce qui dissipe toute incertitude sur la nature de leurs relations. Cf. p. 316.

(2) Dans l'*Indigent*.

(3) *Mém. secrets*, XXI, 28 novembre 1782 ; cf. Béclard, *Sébastien Mercier*, pp. 275 et 699.

enthousiastes, sa joie de le voir piteusement éconduit (1). Il se serait sans doute livré aux mêmes manifestations si, au lieu de porter son *Ecole des Mœurs* à la Comédie-Française, Falbaire avait eu l'heureuse idée de l'approprier au goût de spectateurs moins délicats et de la confier à quelque scène subalterne. Quelles vociférations eussent accueilli ce père et ce fils infâmes, qui, poursuivant tous deux de leurs assiduités la malheureuse Henriette tentent à la même heure un enlèvement, se rencontrent dans la nuit, et sont sur le point de s'entr'égorger !

Dans cette dernière pièce, Lady Belton, épouse et mère infortunée, est une figure douloureuse et résignée qui attire toute notre sympathie. C'est sous le même aspect qu'apparaîtront dans le Drame plusieurs femmes du grand monde ; d'autres nous seront présentées avec des allures plus frivoles et plus évaporées ; mais tous ces portraits féminins restent en somme, assez effacés et assez ternes (2). Diverses raisons expliquent cette réserve. Les petits manèges de la coquetterie, les amourettes à fleur de peau et les perfidies élégantes rentraient dans le domaine de la comédie. Cette veine, si habilement exploitée par Marivaux, alimentait encore les œuvres légères des Voisenon, des Dorat et des Rochon de Chabannes (3). D'autre part on ne pouvait, nous l'avons vu, s'atta-

(1) Destival de Braban. Préface de l'*Artiste Infortuné ou la Famille vertueuse.*

(2) Il convient pourtant de signaler quelques tentatives originales : dans la *Jeune épouse* de Cubières, un type de jeune femme très mondaine, mais parfaitement honnête et fort sympathique ; dans la *Confiance trahie* de Marsollier, le rôle d'une séduisante et fidèle épouse, vertueuse malgré les maladresses et l'aveuglement de son mari, qui semble la pousser, comme à plaisir, dans les bras de son meilleur ami. Mais dans l'une et l'autre pièce, l'exécution est loin d'être aussi piquante que la donnée...

(3) Voisenon, la *Coquette fixée* (1746) ; Dorat, la *Feinte par amour* (1773) ; Rochon de Chabannes, *Heureusement* (1762) ; l'*Amour français* (1779).

quer de front à certaines questions, mettre délibérément l'adultère sur la scène ou stigmatiser les débordements des Messalines de la cour : la faute de l'épouse, ce grand ressort de la comédie moderne, n'eût pas été tolérée au théâtre et le moment n'était pas encore venu de lancer la truculente tirade des « grandes dames ». En outre, la plupart des drames avaient pour objet principal de représenter la vie bourgeoise et populaire et, si les grands seigneurs se mêlent quelquefois à cette vie pour y porter le trouble et la désolation, on ne voit pas quel rôle actif et important auraient pu vraisemblablement y jouer leurs épouses ou leurs filles.

Il est du moins une classe de femmes sur lesquelles le Drame apporte, timidement encore, quelques renseignements, qui nous aident à compléter le tableau des mœurs de la haute société. La décence, qui interdisait de produire au théâtre les défaillances d'une femme mariée, permettait, paraît-il, de soulever légèrement un coin du voile qui cache la vie des courtisanes. Oh ! il ne faut pas s'attendre à de bien piquantes révélations ; il y a loin du livre à la scène ; et Mercier qui, dans une pièce fort libre et fort curieuse (1), mène Charles II, roi d'Angleterre, en un certain lieu dont les arcanes nous sont révélés avec une audace toute shakespearienne, n'eût jamais osé offrir sa « comédie très morale » au Théâtre-Italien, ni même aux Variétés-Amusantes. Moissy se vantait d'avoir, le premier, dans sa *Nouvelle Ecole des Femmes* (1758), mis une femme entretenue sur la scène. La fable de sa comédie semblerait promettre plus d'un détail croustillant: il s'agit d'une jeune femme qui, désolée de l'infidélité de son mari, va trouver la belle Laure, pour qui le volage l'a quittée, et la supplie de lui indiquer par quels moyens elle réussit

(1) *Charles II, roi d'Angleterre, en certain lieu*, comédie très morale en cinq actes très courts (1789). Cf. Béclard, *Sébastien Mercier*, p. 226, et Desnoiresterres, la *Comédie satirique au* XVIII*e siècle*, p. 283.

à captiver les hommes et à les retenir à ses pieds. Laure la prie de se cacher dans un cabinet voisin, et l'épouse trahie assiste, sans être vue, au tendre entretien de son mari avec la courtisane. La situation est scabreuse et l'on imagine sans peine ce qu'en tirerait un auteur contemporain (1). Mais tout est dans l'exécution, et l'on ne peut rien imaginer de plus réservé et de plus chaste que la pièce de Moissy : les secrets de la belle Laure consistent en d'innocents artifices de coquetterie, en un langage à la fois caressant et noble, en chants et en danses que la plus timide pensionnaire pourrait entendre et voir sans rougir : l'optique théâtrale adoucissait bien des choses, et il est permis de croire que les soirées ne se passaient pas toujours aussi décemment entre les déesses de l'Opéra et leurs nobles protecteurs (2). Palissot n'est pas beaucoup plus audacieux dans ses *Courtisanes*. Le langage de ses héroïnes se maintient dans les plus strictes convenances ; toutes ses hardiesses consistent à montrer un philosophe jouant le rôle d'entremetteur et un « fiacre » ivre, qui reconnaît pour sa sœur une Laïs, sur le point de se faire épouser par un homme de condition.

La note sombre est donnée par Mercier qui, dans *Jenneval*, insiste sur les dangers que présentent pour un jeune homme certaines fréquentations suspectes. Entraîné par son zèle de moraliste, il refuse à Rosalie (3) la moindre apparence de tendresse et en fait une sorte de démon femelle, dont on voit bien toute la noirceur, mais dont on n'arrive pas à s'expli-

(1) Elle a, du reste, été reprise dans plusieurs pièces de date récente, et notamment dans *Pour être aimée*, de MM. Michel Carré et Xanrof.

(2) Il est curieux de constater que, tandis que Collé (*Journal*, II, pp. 133-135), trouve le personnage de Laure tout à fait conforme à la réalité, Fréron déclare que c'est « une chimère, un être de raison ». (*Année litt.*, 1758, VI, pp. 263-279.)

(3) Ce nom est prédestiné ; c'est aussi celui de l'héroïne de Palissot.

quer le charme et l'ascendant (1). Le dernier biographe de Mercier nous transmet cet aveu candide de son auteur : « Je n'ai point eu de modèle pour Rosalie ; je n'ai pas eu besoin d'entrer dans la maison d'une courtisane ; les poètes voient tout dans leur imagination (2). » Voilà qui fait honneur aux mœurs de l'homme, sinon à la méthode du dramturge. Croyons-le sur parole, malgré le réalisme de *Charles II*, bien circonstancié pour être éclos tout entier d'une « imagination de poète » ; mais regrettons que dans *Jenneval*, il se soit cru tenu, de par sa mission de prédicateur laïque, à pousser au noir un portrait qui devait bien avoir quelques côtés couleur de rose.

Au reste, les écrivains dramatiques se trouvaient assez gênés pour peindre avec quelque franchise ce genre de personnages ; le public eût accepté avec peine d'un auteur nouveau un tableau des mœurs galantes aussi crûment exact que *Turcaret* (3) ; on se contente donc de décrire, et plus souvent de flétrir le monde des courtisanes par voie d'allusion et de lui décocher quelque tirade vengeresse ; ainsi fera Bret, dans le *Faux généreux*, et aussi Falbaire, qui animera contre son *Ecole des Mœurs* toute la tribu de Cythère ; ou bien, comme Imbert, dans le *Jaloux sans amour* (4), on parlera sans cesse d'une fille entretenue, en ayant soin de ne jamais la montrer. Si indirectes pourtant et si timides que soient ces peintures, elles nous montrent assez

(1) Dans les adaptations de La Harpe et d'Anseaume, le personnage est affadi et réduit à la veuve équivoque de la comédie classique. (Cf. pp. 73-75.)

(2) Béclard, *Sébastien Mercier*, p. 236, note 2.

(3) Nous retrouvons pourtant, dans l'*Ecole des Pères* de Pieyre (1787), une situation analogue. Dorsini vit aux crochets de Julie, maîtresse de Saint-Fons ; mais les traits sont singulièrement adoucis : car, dans cette pièce optimiste, les personnages les moins sympathiques ont tous un fond de bonté native, qui finit par triompher.

(4) Comédie en cinq actes, en vers libres (1781).

quels désordres causaient dans les familles aristocratiques ces amours irrégulières ; témoin cette plainte maternelle :

Quelle mère n'a pas aujourd'hui la douleur
De savoir que son fils, sans honte et sans pudeur,
D'une esclave insolente est le premier esclave ?
Honneur, respect humain, décence, tout se brave ;
Eh ! quel cœur assez droit, de lui-même assez sûr,
Pourrait ne pas se perdre en ce commerce obscur ?
Toujours craindre en aimant un changement perfide,
Ne voir et ne servir qu'un intérêt sordide,
Se faire des égaux de mille malheureux,
Vils amis ou parents de l'objet de ses feux ;
Ne rien apercevoir ni de vrai ni d'honnête,
Se ruiner enfin pour semblable conquête ;
Marton, voilà le sort de tous nos jeunes gens,
Echapperai-je seule à la honte du temps ? (1).

De même, à travers toutes les réticences et toutes les précautions oratoires que nécessitent les susceptibilités du public, on sent combien, dans la haute société, les liens de la famille sont profondément relâchés. Que de résistances à l'autorité paternelle ! Tantôt, c'est un fils, tantôt, c'est une fille, qui désertent le foyer familial pour suivre la libre loi de leur amour (2). Saint-Maxandre court sur les traces de sa fille Zoé, qui a fui avec Franval ; le père menace de tuer l'amant, et l'amant menace de tuer le père (3). M. de Faublas prétend, envers et contre tous, enfermer sa fille dans un couvent pour assurer à son fils aîné un sort plus brillant ; vainement Monval, qui aime Mélanie, proteste contre cette tyrannie paternelle ; il y met une fougue si exempte de céré-

(1) Bret, le *Faux Généreux*, acte II, sc. 10.
(2) Marmontel, *Sylvain*, *Laurette*. Marin, *Julie*. Mercier, *Zoé*, etc.
(3) Mercier, *Zoé*.

monies que, plus tard, le sévère Geoffroy s'en indignera et déclarera que le père de Mélanie « devrait faire chasser, dès les premiers mots, un jeune fou qui veut se mêler des affaires de sa famille (1) ».

L'amour conjugal n'est pas beaucoup plus solide que le respect filial ; sans aborder franchement la question de l'adultère, les dramaturges nous en montrent assez pour nous laisser deviner leur opinion. Sans doute, depuis le succès du *Préjugé à la Mode*, il n'est plus de mauvais ton de paraître aimer sa femme (2) ; mais l'union des ménages aristocratiques est encore bien superficielle. Tantôt la femme, tourmentée d'un besoin irrésistible de frivolité et de dissipation, se lance éperdument dans le tourbillon du monde et n'est ramenée au bercail que par l'intelligente fermeté d'un mari exceptionnel (3) ; tantôt, entraînée par la passion du jeu, elle deviendrait la proie des usuriers sans la générosité de son époux (4). Souvent, un père est obligé d'intervenir pour rétablir la concorde dans un ménage profondément divisé (5) ; on se sépare si facilement, si vite, et pour des motifs si futiles, qu'un beau jour les deux époux, remis en présence par quelque rencontre d'affaires, s'aperçoivent qu'ils étaient faits pour s'aimer et pour vivre heureux ensemble (6). Malheur au mari que ses occupations obligent à une longue absence ! A son retour, il trouve sa femme livrée à toutes les dissipations

(1) La Harpe, *Mélanie*. Geoffroy, *Feuilleton* du 22 frimaire an XII. (III, p. 388.)

(2) Sur l'influence de la pièce de la Chaussée, cf. *Corr. litt.* de Grimm, XIII, p. 531. La Harpe, *Lycée*, XI, pp. 433-434, et Fontaine, *ouv. cit.*, pp. 173 et sqq.

(3) Mme de Beaunoir, le *Danger des liaisons*. Anonyme, *Hortense ou le Mari comme il y en a peu*, comédie en 3 actes (manuscrite, coll. Soleinne).

(4) Dejaure, l'*Epoux généreux ou le Pouvoir des procédés*. Pigault-Lebrun, la *Joueuse*.

(5) Dejaure, les *Epoux réunis*.

(6) Vigée, l'*Entrevue*.

mondaines, tandis que ses deux enfants, délaissés par leur mère, sont réduits à faire en cachette une partie de cartes avec le vieux grand-père, trop peu aristocratique pour être présenté à la foule brillante des invités (1).

Tout cela n'est-il pas caractéristique, encore que la difficulté de traiter hardiment ces sujets délicats oblige les auteurs à bien des atténuations et des obscurités ? Pour tout comprendre, il faut lire entre les lignes. Que signifient ces mariages secrets désavoués par des parents cruels, ces enfants qui ignorent leur naissance et se retrouvent un père au moment où ils s'y attendent le moins, ces jeunes veuves courtisées par des adorateurs pressants, mais platoniques, et pour le bon motif, sans doute ? A bon entendeur salut ; on n'était pas plus dupe de ces subterfuges convenus qu'on ne l'est aujourd'hui du mot *mariage*, inséré dans les annonces spéciales de certains grands quotidiens. Tout cela proclame, discrètement, mais clairement, le triomphe de la « liaison », c'est-à-dire de l'amour libre, à peu près officiellement admis et reconnu dans le meilleur monde. Si nous voulons en voir le tableau, non plus retouché et gazé à l'usage des théâtres publics, mais franc, sincère et cru, comme il convient en joyeuse compagnie, lisons la *Vérité dans le Vin*, le *Galant Escroc* et la *Tête à Perruque* (2), nous serons pleinement édifiés.

Quel contraste avec les scènes de la vie bourgeoise, paysanne et populaire ! Comme on sent la sympathie des auteurs pour ces milieux plus simples et plus sains, où s'épanouissent toutes les vertus domestiques ! Entre 1760 et 1790, on a le préjugé de race à rebours : si l'on nous présente deux enfants de naissance inégale, soyons certains que le petit gentil-

(1) Pujoulx, les *Dangers de l'absence ou le Souper de Famille.*
(2) Collé, *Théâtre de Société.*

homme aura reçu en partage des travers ridicules, de graves défauts et même quelques gros vices bien odieux, tandis que le jeune roturier fera preuve des sentiments les plus généreux et les plus nobles. Tel est déjà le fond de *Jeannot et Colin* (1) et le conte de Voltaire, directement et maladroitement adapté à la scène par Florian, a encore inspiré à Mme de Beaunoir *Fanfan et Colas*, petite berquinade bien fade, mais dont le succès fut considérable, tant elle flattait les tendances à une éducation égalitaire et démocratique. Dans la série des pièces de Florian, dont les titres annoncent une humanité parfaite, quels personnages rencontrons-nous ? Le *Bon Ménage*, c'est celui d'Arlequin et de Colombine, plus riche d'amour que d'argent ; la *Bonne Mère* est une simple villageoise ; le *Bon Fils*, un pauvre petit paysan que la misère oblige à renoncer à sa fiancée pour payer les dettes maternelles. Le *Bon Père* est dans une plus brillante situation ; mais il se l'est acquise à force de travail ; car ses débuts ont été bien modestes. Aussi dit-il à sa fille Nisida : « Ma chère amie, j'ai toujours été un honnête homme ; mais je n'ai pas toujours été de ceux qu'on appelle les honnêtes gens ; car les gens riches sont convenus de s'appeler ainsi exclusivement (2). » Si quelque loup vient troubler le calme de ces heureuses bergeries, ce sera un opulent fermier dont la richesse a endurci le cœur ou un intrigant corrompu par l'air empoisonné de la ville (3) ! Mais, le plus souvent, ces gens heureux ont juste assez d'histoire pour permettre à l'auteur de les mettre sur la scène : une brouille légère, un insignifiant malentendu, un imperceptible nuage bien vite dissipé, serviront de prétexte à nous faire contempler quelques frais et

(1) Il est vrai que, dans *Charlot ou la Comtesse de Givry*, du même Voltaire, la donnée est toute contraire : cf. p. 275.

(2) Florian, le *Bon père*, sc. 9.

(3) Giraud, dans le *Bon fils* ; Duval, dans la *Bonne mère*.

reposants tableaux d'intérieur ; et ces tableaux, insipides et rebutants sous la plume d'écrivailleurs sans talent, sont vraiment charmants quand Florian ou Sedaine ont pris la peine de les tracer. Quoi de plus gentiment intime que la scène du retour d'Arlequin, rapportant à ses marmots une trompette et un tambour, se mêlant à leurs jeux, et savourant, avec sa chère Argentine, les tranquilles jouissances du bonheur domestique (1) !

Quel désaccord sérieux pourrait jamais survenir dans cette aimable famille, où les parents ont tant de bonhomie joyeuse, les enfants tant de charmante espièglerie ? Car ils ne feront que gagner en grandissant, et, quand arrive l'âge du mariage, leurs inclinations sont si naturelles et si raisonnables, que père et mère s'empressent d'y souscrire. Sur ce point on s'entend mieux dans la chaumière qu'au château : voyez plutôt cette pauvre Julie, que son père, le seigneur du village, veut à toute force marier à un vieux comte ridicule, sourd, bègue et avare (2), au lieu de la donner au jeune Saint-Alme qui brûle pour elle. La voilà désespérée ; elle fuit la demeure paternelle et se réfugie chez le paysan Michaut, un bon père, celui-là, qui ne voudrait pour rien au monde imposer à sa fille un époux qui lui déplût. Ce brave villageois prend en main la cause des deux amoureux et il la plaide d'une façon originale : il fait semblant, lui aussi, de s'opposer au mariage de sa fille Catau avec Lucas ; il va trouver le seigneur pour lui demander le châtiment des jeunes rebelles : celui-ci, mis en face de sa propre injustice, qu'il comprend mieux en la contemplant chez autrui, reconnaît sa cruauté et finit par céder.

Dans un milieu plus relevé, mais tout pénétré par l'amour

(1) Florian, le *Bon Ménage*, sc. 6.
(2) Monvel, *Julie*.

du travail, les liens de la famille ne sont pas moins doux ni moins étroits : si Vanderk fils s'est engagé dans un duel qui va mettre en émoi toute la maison, c'est pour venger l'insulte faite à la profession de son père. Comme leur mutuelle affection éclate, sans déclamation, sans emphase, soulignée par la sobriété même du dialogue, dans la scène où le père surprend le départ clandestin de son fils (1) ! L'affection du frère pour la sœur, plus douce et souriante, n'est pas moins sincère (2) ; dans cet intérieur, une seule personne montre quelque sécheresse de cœur ; c'est une vieille tante, entichée de noblesse, chez qui la manie des grandeurs étouffe quelque peu le sentiment de la famille. N'est-ce pas aussi un bon père que ce brave Dominique, vinaigrier de son état, qui vient, en poussant sa brouette (3), demander la main de Mlle Delomer, fille d'un riche négociant ; le baril qu'il amène ainsi contient cent mille livres, qu'il a gagnées sou à sou par un labeur quotidien, sans cesse soutenu par le désir de voir un jour cet enfant chéri profiter de toutes les jouissances auxquelles l'argent peut contribuer. Dans ce monde profondément honnête et sain, la tendresse n'est pas moins grande entre mari et femme qu'entre parents et enfants ; c'est en vain qu'un faux ami (4) essaiera, dans un intérêt facile à deviner, de mettre la brouille dans le ménage. Tous les efforts de Juller échoueront contre la solidité du lien qui unit M. et Mme Merval.

Cette sympathie si puissante, qui donne un même cœur

(1) Sedaine, le *Philosophe sans le savoir*, acte III, sc. 4.
(2) V. notamment acte I, sc. 10.
(3) Mercier, la *Brouette du Vinaigrier*.
(4) Le *Faux Ami* de Mercier est un des très rares drames dont la question de la fidélité conjugale fasse le fond ; encore est-elle abordée timidement et de biais, et l'amour persistant des deux époux l'un pour l'autre lui enlève-t-il tout intérêt de curiosité psychologique. Cf. Béclard, *Sébastien Mercier*, pp. 248 et sqq.

aux membres d'une même famille, est fortifiée par la constante douceur, par la bienfaisante sérénité des relations journalières. C'est en évitant toute apparence de despotisme que M. d'Orbesson s'est fait tant aimer de Cécile et de Saint-Albin, tandis que le Commandeur n'a gagné par ses allures tyranniques que leur irrespect et leur aversion (1). Ces honnêtes familles pourraient prendre pour devise les paroles que prononce M. Vanderk, en mettant la main de sa fille dans celle de son gendre : « Toutes mes actions ne tendent, jusqu'à présent, qu'à attirer sur toi et sur ton frère toutes les faveurs du ciel. Ne perds jamais de vue, ma fille, que la bonne conduite des père et mère est la bénédiction des enfants (2). »

En somme, le Drame du XVIIIe siècle nous présente un contraste bien tranché : dans le monde aristocratique, les époux s'ignorent ou se trompent ; les enfants, élevés sans règle et sans principes, ne connaissent de leurs parents que des volontés contraires aux leurs ou de déplorables exemples ; dans la bourgeoisie, ou chez les paysans, la famille unie et prospère vit dans le calme et dans la joie, grâce à la mutuelle et confiante affection de tous ses membres.

Cette opposition voulue est particulièrement mise en lumière dans l'*Habitant de la Guadeloupe*, de Mercier. Vanglenne a quitté la France depuis de longues années ; il y revient après avoir fait fortune à la Guadeloupe. Il ne lui reste comme parents que des cousins : le financier Dortigny qui vit dans l'opulence, et sa sœur, Mme Mirville, qui végète dans la situation la plus précaire. Vanglenne, pour éprouver leurs sentiments, se présente dans les deux maisons comme absolument ruiné ; chez le financier, il ne reçoit que des rebuffades, et Mme Dortigny renchérit encore sur le dédain et la grossièreté

(1) Diderot, le *Père de Famille*. Cf. le développement de la même thèse dans *Mieux fait douceur que violence* de Pompigny.
(2) Sedaine, le *Philosophe sans le savoir*, acte I, sc. 7.

Phototypie Baise & Goutagny. — Lyon

LA BROUETTE DU VINAIGRIER

Acte III, Sc. 7.

(Théâtre de Mercier. Ed. de 1778-1784, tome III).

de son mari ; Mme Mirville, au contraire, l'accueille avec la plus cordiale sympathie et met à sa disposition le peu qui lui reste, en regrettant de ne pouvoir faire mieux. Vanglenne finit par donner à la jeune veuve toute sa fortune en échange de sa main, non sans s'être offert le malin plaisir d'assister au revirement comique qui se produit chez les Dortigny, dès qu'ils sont au courant de sa véritable situation. Les deux scènes où Vanglenne se présente à ses parents (1) forment naturellement le point culminant de l'ouvrage : dans leur outrance simpliste elles font jaillir, un peu grossièrement, mais non sans vigueur, l'arrogante sécheresse des parvenus et la cordiale obligeance de la pauvre veuve : diptyque d'intention vertueuse et d'exécution naïve, où se reflètent dans toute leur pureté, les partis pris sociaux du Drame.

IV

Qu'il s'agisse de vertus domestiques ou de vertus sociales, le Drame est une continuelle revanche de la bourgeoisie sur les railleries que lui a prodiguées le grand siècle. M. Jourdain et M. Dimanche font place à M. Vanderk. Tandis qu'on voit parfois apparaître sous des figures odieuses ou ridicules cette noblesse dont Poinsinet a si attentivement épié, retenu et répété les frivoles conversations (2), la place d'honneur appartient à ces commerçants, naguère bernés et bafoués, et que la Comédie, attardée en de frêles miniatures

(1) Acte I, sc. 7 ; acte II, sc. 3 à 7. Cf. Béclard, *ouv. cit.*, pp. 252 et sqq.

(2) Dans le *Cercle ou la Soirée à la mode*, comédie épisodique en un acte, en prose (1764). On disait que, pour avoir si bien attrapé le ton des salons, il fallait que l'auteur eût écouté aux portes.

où le trait caricatural est à peine perceptible, ne juge plus dignes de ses nobles pinceaux. Toutes proportions gardées, et sans comparaison entre le talent des écrivains, la question d'argent et le monde des affaires prennent, entre 1760 et 1770, la même importance au théâtre, que leur donneront, un siècle plus tard, Dumas, Augier, et leurs successeurs. Au début, le public manifeste quelque surprise devant cette nouvelle orientation du Drame ; Beaumarchais, par exemple, n'arrive pas, dans ses *Deux Amis*, à lui faire partager son goût pour les chiffres et les combinaisons financières. Mais Sedaine, avec plus de tact et de mesure, avait, cinq ans auparavant, mis dans la bouche de ses personnages les termes spéciaux du langage commercial, sans exciter le moindre murmure (1). Dès 1763, Dampierre, dans le *Bienfait rendu ou le Négociant*, avait traité et manqué le sujet du *Gendre de M. Poirier*, et aussi celui d'une des dernières pièces de M. Mirbeau (2). C'est sur une question d'affaires que roulent le *Fabricant de Londres* de Falbaire, le *Juge* de Mercier et aussi la *Brouette du Vinaigrier*. On s'habitue de plus en plus à entendre parler sur la scène de bénéfices et de pertes, d'inventaires, de billets à ordre, d'échéances et de banqueroutes.

Les négociants qui nous sont présentés dans ces pièces n'ont pas tous la même origine : les uns, comme le père Dominique (3), sont des gagne-petit, qui, partis de rien, ont conquis une brillante situation pécuniaire à force de travail tenace et d'économie ; d'autres, comme les héros de Beaumarchais et de Sedaine, sont de famille noble et ont porté l'épée ;

(1) Le *Philosophe sans le savoir*, acte V, sc. 4. Cf. p. 504.

(2) Les *Affaires sont les Affaires*. Dans le *Bienfait rendu*, le négociant Orgon renoncera à sa créance sur le comte de Bruyancourt, si celui-ci consent à donner en mariage sa fille Angélique au neveu d'Orgon, Verville. C'est tout à fait la même situation qu'entre Isidore Lechat et le marquis de Porcellet.

(3) Mercier, la *Brouette du Vinaigrier*.

ils n'en ont que plus de mérite à professer, le front haut, l'estime où ils tiennent un état contre lequel s'élevaient encore tant de préjugés. Tous sont honnêtes : s'ils se sont enrichis, c'est par les moyens les plus légitimes, et s'ils sont ruinés, c'est par suite de circonstances malheureuses, ou par la faute de quelque correspondant peu scrupuleux,que le Drame, tout entier à l'apothéose du commerce, préfère laisser dans la coulisse (1).

Le type le plus vigoureusement et le plus finement tracé de ces honnêtes gens est, à coup sûr, M. Vanderk, et les dramaturges qui ont suivi Sedaine n'ont rien ajouté d'important à ce portrait si sobre et si complet de l'homme d'affaires tel qu'il doit être. Issu d'une famille noble, obligé, à la suite d'un duel, de quitter la province où l'attachaient ses souvenirs d'enfance ainsi que son premier et unique amour, il s'embarque sur un vaisseau hollandais, dont le propriétaire l'associe à sa fortune et lui laisse en mourant sa maison de commerce. Il a épousé celle qu'il aimait ; elle lui a donné deux enfants qu'il chérit profondément et qui le lui rendent bien. Loin de rougir de sa profession, il en vante la grandeur avec l'éloquence simple et pleine qui convient à un homme sérieux, ennemi des vaines déclamations. Il ne connaît que deux états au-dessus du commerçant : « le magistrat, qui fait parler les lois, et le guerrier, qui défend la patrie ». Aussi, sa fille sera-t-elle bientôt Mme la Présidente ; quant à son fils, il est officier ; mais on ne sollicitera pour lui un régiment, que « lorsque, par ses services, il aura mérité les faveurs de la cour ». M. Vanderk rougirait d'augmenter sa fortune par ces petits moyens douteux que ne négligent pas certains confrères ; le baron d'Esparville arrive chez lui, pressé de

(1) Beaumarchais, les *Deux Amis*. Falbaire, le *Fabricant de Londres*. Mercier, la *Brouette du Vinaigrier*.

négocier une lettre de change; d'autres hommes d'affaires ont tenté d'abuser de son besoin d'argent; tous ceux qu'il a vus sont « des Arabes, des Juifs » ; M. Vanderk, lui, ne retiendra pas la plus petite somme: « Non, Monsieur, lui dit-il, je ne prends point d'escompte, ce n'est point mon commerce ; et, je vous l'avoue avec plaisir, ce service ne me coûte rien. Votre lettre vient de Cadix ; elle est pour moi une rescription, elle devient pour moi de l'argent comptant (1). » Une honnêteté aussi scrupuleuse n'exclut pas une rigoureuse surveillance de tous les détails d'intérêt ; l'une est au contraire la condition de l'autre ; si l'on veut faire fortune sans recourir aux opérations suspectes, il faut posséder à un haut degré des qualités d'ordre et d'économie. Ménager de son temps et de celui des autres, il ne souffre pas qu'on laisse se morfondre ses visiteurs en d'inutiles attentes ; cultivant l'exacte probité jusqu'à éviter même l'apparence d'une fraude commise par badinage (2), il sait être libéral à propos, mais garde jusque dans ses largesses la haine de la profusion et du gaspillage ; sa générosité est celle des gens qui ont coutume de payer leurs dettes : elle ne dégénère jamais en prodigalité. Ayant l'œil à tout, il surveille à la fois, avec une parfaite aisance, et dans une maison pleine d'invités, le mariage de sa fille, le duel de son fils, la conduite de ses affaires commerciales. De quel sang-froid ne fait il pas preuve lorsque, entendant retentir à la porte de la chambre les trois coups qui lui annoncent la mort de son fils, il continue d'entretenir poliment M. d'Esparville, qu'il sait être le père du meurtrier ! Quelle réchauffante affection pour tous les siens ! Quelle bienveillance, jusque dans les réprimandes légères qu'il est obligé d'adresser à ses serviteurs ! On serait tenté de reprocher à un

(1) Le *Philosophe sans le savoir*, acte V, sc. 4.
(2) Acte I, sc. 6.

tel personnage, l'excès même de ses qualités, qui semblent parfois le ranger dans une humanité trop parfaite et trop rare ; pourtant Sedaine a su éviter ce défaut par quelques-unes de ces touches de détail dont il a le secret, et qui donnent à ses figures un aspect si frappant de réalité concrète. Flatté ou non, si le Drame nous avait donné toute une galerie de portraits égaux à celui-là, nous n'aurions pas à déplorer son indigence psychologique. Mais c'est précisément parce qu'il est d'une valeur exceptionnelle, que nous nous y sommes un peu longuement arrêté.

C'est bien, en effet, dans le même esprit, mais non avec le même talent, que les dramaturges abordent la peinture des différentes conditions : l'optimisme naïf qui les guide n'est pas compensé, comme chez Sedaine, par des qualités exceptionnelles d'observation et de réalisation scénique. Ainsi, Diderot avait, dans son *Traité de la Poésie dramatique*, indiqué, comme un intéressant sujet d'étude, la profession de magistrat : « Que quelqu'un se propose, dit-il, de mettre sur la scène, la condition du juge ; qu'il intrigue son sujet d'une manière aussi intéressante qu'il le comporte et que je le conçois ; que l'homme y soit forcé par les fonctions de son état, ou de manquer à la dignité et à la sainteté de son ministère et de se déshonorer aux yeux des autres et aux siens, ou de s'immoler lui-même dans ses passions, ses goûts, sa fortune, sa naissance, sa femme et ses enfants, et l'on prononcera après, si l'on veut, que le drame honnête et sérieux est sans chaleur, sans couleur et sans force (1). »

Les disciples de Diderot n'ont pas laissé tomber un si bon conseil et l'un d'eux semble avoir voulu se conformer le plus strictement possible au plan dicté par le maître. Et pourtant,

(1) Diderot, *Œuvres*, VII, p. 311.

avec ses excellentes intentions, qu'est-ce que ce pauvre Mercier a fait dans son *Juge*, sinon une œuvre « sans chaleur, sans couleur et sans force ? » Notez que la fable — abstraction faite d'une ridicule reconnaissance qui dépare le dernier acte — est singulièrement simple et pathétique : M. de Leurye est un juge qui doit sa situation au seigneur du village, M. de Monrevel ; son protecteur est en procès avec un paysan pour un coin de terre dont il voudrait arrondir son domaine ; le droit est contre lui et il attache à l'affaire une extrême importance. Mercier a trop bonne opinion de la nature humaine pour supposer un instant que le magistrat hésitera entre son devoir et son intérêt, et cette absence de lutte intérieure va singulièrement refroidir le drame. Pourtant, Sedaine nous présente en M. Vanderk un négociant et un père à peu près parfait et M. Vanderk est un personnage vivant. Le juge de Mercier pourrait l'être aussi, il ne l'est pas. C'est que, dans les créations psychologiques de Sedaine, il y a des dessous ; chez Mercier, au contraire, les personnages ne sont que les porte-paroles de l'auteur : derrière ce qu'ils disent, il n'y a rien, si ce n'est le philosophe déguisé en dramaturge qui leur souffle leurs répliques.

Dans le monologue qui ouvre la pièce, sont exposés en un style emphatique et solennel les devoirs du juge et les difficultés de sa profession. Les apostrophes et les exclamations se succèdent. M. de Leurye étudie ses dossiers et s'interrompt à chaque instant pour proférer des phrases comme celle-ci :

Une étude longue et attentive m'a-t-elle conduit à enchaîner les principes qui servent de clef à la solution de tant d'affaires diverses ?... C'est une famille que je délivrerai un jour plus tôt de la gueule dévorante du monstre de la chicane.

Il termine par cette prière :

Juge suprême ! accorde-moi les lumières dont j'ai besoin ! Daigne toujours veiller sur ma langue. Qu'elle se glace avant que de porter un jugement inique ou peu réfléchi (1) !

M. de Leurye n'est pas plus simple ni plus naturel dans ses entretiens avec sa femme. Celle-ci lui reproche de s'épuiser à force de travail :

Ne dois-tu pas avant tout, lui dit-elle, te conserver pour ta femme et pour ton enfant ?

A cela, le juge répond :

Mes premiers enfants sont les infortunés qui attendent après moi. De ces papiers que tu vois et qui te semblent muets, s'élèvent des gémissements qui frappent mon oreille. Ils semblent me dire : *Jugez-nous, jugez-nous...* Une charge aussi importante que la mienne absorbe le devoir et de père et d'époux (2).

Quelle est donc cette « charge si importante » qui accumule les dossiers sur la table du juge et l'empêche de prendre le moindre repos ? On est un peu étonné d'apprendre que M. de Leurye est un simple bailli de village : il paraît que quinze années d'études ne sont pas de trop pour remplir ces difficiles fonctions qu'il a postulées par devoir et pour rendre service à l'humanité. Personne ne conteste qu'il ne faille du tact, un esprit judicieux et beaucoup de dévouement, pour aplanir les conflits qui peuvent s'élever entre paysans. Mais,

(1) Le *Juge*, acte I, sc. 1.
(2) *Ibid.*, acte I, sc. 2.

sied-il vraiment d'employer de si grands mots et de si grands gestes, et ne peut-on pas faire honnêtement son métier de juge de paix, sans tant de tintamarre ?

Il faut convenir que dans la suite le juge redescend un peu sur la terre, qu'il discute les prétentions du comte avec des arguments, et non plus avec des maximes (1), et que sa tentative de conciliation, un peu molle, n'est du moins pas maladroite (2). Mais, dès qu'il se trouve en face de sa femme, la manie de la période le reprend. Au lieu de dire tout simplement : « Le paysan Girau à raison, le comte a tort; il a beau être mon bienfaiteur, ma conscience m'interdit de lui faire gagner son procès », il se lance dans de nouvelles et oiseuses amplifications :

Eh ! dis-moi, le soldat monte à la brèche, le médecin affronte l'air contagieux des hôpitaux, le naturaliste traverse les mers et visite des plages inconnues, l'homme de lettres, pour soutenir les droits de l'humanité, risque sa liberté et son repos ; chacun d'eux reste ferme à son poste et ne rétrograde point à l'aspect du danger ; et moi, je reculerais honteusement, lorsque ma bouche devient l'organe de la justice, lorsque l'opprimé attend d'elle sa délivrance et son triomphe !... (3).

Pas un détail précis et familier ne vient donner une physionomie vivante à cet homme de marbre, froide incarnation de l'inviolable justice. Il plaint les malheureux, il souffre de sa rupture avec le comte, mais toujours avec des mots longs d'une toise. La présence même de sa petite fille (quel parti Sedaine en eût tiré !) ne modifie en rien ses attitudes solennelles. Il met le comble à ses perfections en refusant, à la fin de la pièce, de remplir des fonctions plus hautes « dans un tribunal plus auguste ». Peut-être est-ce un peu notre laisser-

(1) Acte I, sc. 7.
(2) Acte II, sc. 4.
(3) Acte II, sc. 10.

aller et la simplicité croissante de nos mœurs, qui nous font trouver aujourd'hui cet héroïsme bourgeois si faux et si creux. Rien, pourtant, dans les témoignages contemporains, ne nous permet de croire que les juges du XVIIIe siècle passaient leur vie à prêcher sur ce ton d'oracle ; ce style pompeux — ou « pompier » — qui n'est pas, apparemment, celui de la magistrature et ne ressemble en rien à celui du président de Montesquieu, appartient en propre à Mercier, qui en gratifiait indistinctement tous ses personnages.

Malgré l'outrance de la bouffonnerie, il y a certainement plus d'observation et de vérité dans les *Plaideurs*. Dans la *Gouvernante*, la Chaussée avait, dès 1747, plus habilement présenté une situation tout aussi émouvante, celle d'un magistrat que sa conscience oblige à réparer, au prix d'un lourd sacrifice, une injustice autrefois commise ; de plus, il avait nuancé le caractère du président de traits précis et humains, qui lui donnaient quelque apparence de vie (1). Nous trouvons aussi une vue plus pénétrante de l'état d'esprit du juge, avec ses déformations professionnelles, dans les drames de Laya et de Chénier sur l'affaire Calas. La scène de la délibération (2) montre les vains efforts d'un juge humain contre l'unanimité de ses collègues, décidés à condamner, sous la pression des haïnes populaires. Malgré la majesté apprêtée du style, des tirades comme celle-ci, apportent une contribution plus sérieuse que le drame de Mercier à l'étude de la condition du magistrat :

... Dans les tribunaux, comme au sein des combats,
Un mortel s'accoutume à l'aspect du trépas,
Et se croyant toujours entouré de coupables,

(1) Cf. Lanson, *Nivelle de la Chaussée et la Comédie larmoyante*, pp. 221-222.

(2) Laya, *Jean Calas*, acte III, sc. 5 et 9. Chénier, *Jean Calas ou l'Ecole des Juges*, acte II, sc. 3.

Voit couler d'un œil sec le sang de ses semblables...
... Ces grands tribunaux, rivaux du despotisme,
Affectent son orgueil, ainsi que sa fureur :
Avant de s'avouer convaincus d'une erreur,
Ils laisseront traîner l'innocent au supplice ;
Après sa mort peut-être ils lui rendront justice :
Tel est des parlements l'esprit accoutumé.
Ainsi le magistrat que l'or seul a nommé,
Croyant s'humilier s'il devenait sensible,
Achète et vend le droit de paraître infaillible (1).

De pareilles remarques sont devenues banales et leur forme déclamatoire nous fait aujourd'hui sourire. Il y avait pourtant en 1789 quelque nouveauté à soumettre, en plein théâtre, à une critique impartiale, mais irrespectueuse, un corps aussi révéré. Ces maximes avaient plus de portée que les grosses plaisanteries des *Plaideurs* et ne dénotaient pas moins de hardiesse que les cinglantes ironies de Beaumarchais. Malgré tout, celui qui voudrait tracer, d'après le Drame, un tableau de la magistrature française à la fin de l'Ancien Régime ne disposerait que de documents médiocres et peu significatifs ; les contempteurs décidés de notre production dramatique contemporaine seraient moins sévères pour la *Robe rouge*, s'ils avaient lu auparavant, le *Juge* et *Jean Calas*.

Certaines classes sociales ont fort peu occupé le Drame : les gens de lettres et les philosophes ont donné lieu à des satires individuelles, plutôt qu'à des études générales et sincères. Une caricature aussi outrée que celle de Fréron dans l'*Ecossaise* n'offre d'intérêt psychologique qu'à celui qui veut étudier les effets de la haine aveugle chez Voltaire. Palissot,

(1) Chénier, *Jean Calas*, acte III, sc. 4. Cf. Liéby, *Etude sur le théâtre de M.-J. Chénier*, IIe partie, ch. IV.

dans les *Philosophes* ; Dorat, dans les *Prôneurs* ; Rutlidge, dans le *Bureau d'Esprit* ; Fabre d'Eglantine, dans les *Gens de Lettres*, n'ont pas fait autre chose que des pièces à clefs, où, dans une intrigue généralement calquée sur celle des *Femmes Savantes*, se démènent quelques fantoches inconsistants (1). De peur que le public ne s'y trompât, on les désignait par des noms transparents : Frélon (Fréron), Dortidius (Diderot), du Luth (La Harpe) ; ou bien un tic, une manie bien connue, grossièrement mise en vedette, les signalait d'emblée à la malignité du public ; telle la fameuse scène où le valet Crispin fait son entrée à quatre pattes en s'apprêtant à manger une salade crue : cette manière de critiquer les théories de Rousseau est digne d'une revue de fin d'année, non d'une pièce qui prétend peindre sérieusement toute une classe de la société (2). Il est vraiment trop facile de donner, comme Palissot dans l'*Homme Dangereux*, ou de Bièvre dans le *Séducteur*, un rôle d'entremetteur ou de vil complaisant à un personnage qui professe des opinions philosophiques, si l'on se dispense de prouver qu'il existe une corrélation entre ces opinions et l'immoralité de leur défenseur. Il y a plus d'une idée plaisante dans ces œuvres satiriques, dont la moins connue, le *Bureau d'Esprit* de Rutlidge, n'est pas la plus mauvaise : la royauté de Voltaire y est joyeusement bafouée ; l'auto-da-fé des œuvres de Shakespeare devant le buste du patriarche et la scène où ses disciples se partagent à l'avance sa succession littéraire, sont d'heureuses inventions comiques, qui frappent juste et qui portent. Dans

(1) Cf. Desnoiresterres, la *Comédie satirique au* XVIII*e siècle*, ch. V.

(2) A la reprise de la pièce, en 1782, quatre ans après la mort de Rousseau, cette scène excita de telles huées parmi les spectateurs, que Palissot dut la supprimer ; il ajouta même, en l'honneur du philosophe génevois, quelques vers qui furent bissés. Ce trait montre assez la platitude du personnage. (Cf. *Mém. secrets*, XX, 20 et 23 juin 1782.)

les *Prôneurs* de Dorat, nous pouvons glaner d'utiles renseignements sur la situation des gens de lettres et leurs moyens de réussir. L'un d'eux s'écrie, non sans orgueil :

Nous protégeons les grands, protecteurs autrefois.

et donne ce conseil à l'un de ses jeunes confrères:

Travaillez peu vos vers et beaucoup vos succès.

Avis d'une franchise quelque peu invraisemblable, comme la déclaration qui suit :

L'oppression, hélas ! est un droit littéraire (1).

Mais ces satires, grossièrement outrées, et poussées à la charge, ne rentrent pas dans le domaine du Drame sérieux et ne sauraient prétendre à constituer une étude sociale. Il semble que le Drame, conçu, prôné et écrit par les philosophes, ait éprouvé quelque embarras à les mettre en scène (2). Le peintre eût été trop suspect de complaisance pour son modèle (3).

On ne pouvait pas, du moins, lui reprocher de s'être livré à d'indécentes attaques contre les ministres du culte : quelle que fût leur opinion sur la doctrine catholique et l'influence du clergé, les dramaturges n'ont représenté que des prêtres ou des religieux parfaitement dignes et vertueux. Nous ne sommes pas étonnés de trouver une peinture sincèrement et pieusement enthousiaste de la vie monacale dans *Euphémie* et le *Comte de Comminge ;* nous savons qu'Arnaud est un des très rares dramaturges qui consacrent leur plume au

(1) Dorat, les *Prôneurs*, acte II, sc. I. Acte III, sc. 5.

(2) On trouve bien, chez Mercier, et particulièrement dans *Montesquieu à Marseille*, des tirades sur le rôle du philosophe et la beauté de son apostolat ; mais c'est pure déclamation, sans aucune indication précise et concrète à retenir.

(3) Sur le monde des artistes, il n'y a guère à signaler que les *Arts et l'Amitié* de Bouchard, et le *Sculpteur* de Mme de Beaunoir, deux aimables comédies du genre touchant, parfois voisines du Drame.

triomphe de la religion : il devait donc, naturellement, essayer de la défendre contre l'accusation de fanatisme qui lui était si volontiers prodiguée. Il est plus singulier de voir La Harpe donner, dans *Mélanie*, un rôle extrêmement sympathique à un curé, qui déploie toute son éloquence pour empêcher M. de Faublas de mettre sa fille au couvent : l'entretien qu'il vient d'avoir avec la jeune fille (1), lui a clairement prouvé qu'elle n'avait aucune vocation religieuse et que l'intérêt seul engageait sa famille à la pousser vers le cloître :

Croyez-vous donc le Ciel moins juste que la terre ?
Pensez-vous qu'il reçoive un hommage forcé ?
Qu'il bénisse un tribut dont il est offensé ?
Eh ! le vœu le plus libre et le plus volontaire,
Si le Ciel ne l'inspire, est dès lors téméraire...
... Je suivrai Mélanie au pied de l'autel même :
C'est là qu'au nom du Ciel et d'un Dieu qui nous aime,
Ma voix lui défendra des serments criminels.
Nous verrons si la vôtre, à l'aspect des autels,
Osera lui donner l'ordre d'un sacrilège,
Osera blasphémer le Dieu qui la protège...
...Peut-être il est trop tard pour sauver la victime ;
Peut-être il est trop tard pour vous sauver d'un crime.
Ce crime, s'il s'achève, un jour sera vengé.
C'est sur notre entretien que vous serez jugé (2).

Peut-être, en traçant cette figure de prêtre honnête homme, La Harpe espérait-il désarmer les rigueurs de la censure et rendre possible la représentation de sa pièce. Plutôt sans doute le Drame a-t-il voulu donner une image du clergé tel qu'il devrait être, en laissant à la Tragédie le soin de peindre le clergé tel qu'il est, sous les traits des druides, des brahmines et des moines japonais. D'autre part, quelques années

(1) *Mélanie*, acte I, sc. 4.
(2) *Ibid.*, acte II, sc. 4.

avant la Révolution, plus d'un document atteste les progrès croissants de la tolérance réciproque : « On ne dispute plus nulle part sur la religion, observe Mercier en 1782... Il n'y a plus que les garçons perruquiers qui fassent des plaisanteries sur la messe (1). » Deux ans après, le continuateur de Grimm, rendant compte de la réception à l'Académie Française du comte de Montesquiou, loue le ton religieux avec lequel Suard a prononcé l'éloge de l'évêque de Limoges qui « n'eût pas été loué plus dignement dans la cathédrale de son siège » ; et il attribue à « l'heureux abus de la tolérance adroite... le ridicule qu'il y aurait, maintenant, à écrire contre la religion (2) ». Enfin, le Drame ne nous présente pas des évêques fastueux ou de petits abbés de cour, mais d'humbles curés, comme ceux dont Voltaire avait prononcé l'éloge ému (3), ou des religieux sincères que la vue des souffrances humaines a rendus sensibles et philosophes. Nous avons cité la profession de foi du moine déiste que Chénier représente dans Calas (4). Quand il pénètre dans la cellule du condamné, celui-ci s'étonne de sa mansuétude :

Vous me plaignez, et vous êtes un prêtre !

Le religieux répond :

Ne vous étonnez point, je suis un homme aussi (5).

(1) Mercier, *Tableau de Paris*, ch. 224 (III, p. 75).
(2) *Corr. litt.* de Grimm, XIII, pp. 541, 542. Cette trêve devait être de courte durée, au théâtre comme ailleurs. Dès le début de la Révolution, les pièces antireligieuses sévissent sur toutes les scènes.
(3) Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, art. Curé de campagne, XVIII, p. 303.
(4) Cf. pp. 279-280.
(5) Chénier, *Jean Calas*, acte IV, sc. 2.

V

A mesure qu'il descend les degrés de l'échelle sociale, le Drame se montre de plus en plus favorable aux personnages qu'il représente : s'il traite sans ménagements la haute société, il proclame son estime pour l'honnête bourgeoisie, son ardente sympathie pour les classes les plus humbles et les plus déshéritées. Ce parti pris est assez piquant à constater dans la peinture du monde militaire. La comédie avait jusque-là traité fort dédaigneusement le soldat ; ni les classiques fanfaronnades du Matamore, ni les scènes de racolage n'étaient faites pour le mettre en brillante posture. Toutes les faveurs allaient au traditionnel officier galant, aussi prompt à tirer l'épée qu'à courtiser une belle. Rochon de Chabannes venait de renouveler ce type connu, en lui donnant l'audace précoce et la grâce inquiétante d'un Chérubin avant la lettre ; il lui avait confié le soin de tracer ainsi son propre portrait :

Audacieux amant, soldat vraiment français,
Je n'ai jamais formé que deux ardents souhaits ;
De réduire une belle et servir ma patrie.
La moitié de mes vœux sera bientôt remplie.
Je pars et je vaincrai. J'espère à mon retour,
Joindre aux lauriers de Mars les myrtes de l'amour (1).

Telle était sur l'armée la version classique, convenue et quasi officielle. Avec le Drame, la note va changer. Sedaine

(1) Rochon de Chabannes, *Heureusement*, sc. 10. La pièce date de 1762. Dans l'*Amour français* (1779), autre comédie de Rochon, on retrouve le même mélange de bravoure et de galanterie.

et Mercier, dans deux pièces qui portent le même titre, le *Déserteur*, vont nous fournir des aperçus nouveaux (1). Vanter les officiers, louer leur bravoure, leur fière élégance et leur aimable empressement auprès des dames, rien de mieux ! Mais les malheureux soldats ne sont-ils pas intéressants, eux aussi ? Pourquoi ne les mettrait-on pas sur la scène, ces déshérités, mal payés, mal nourris, maltraités, que l'on n'a jugés bons jusqu'ici qu'à essuyer, dans quelques farces, de grossières plaisanteries ? Voltaire avait déjà protesté dans *Nanine*, contre le préjugé défavorable dont ils étaient l'objet:

J'estime plus un vertueux soldat,
Qui de son sang sert son prince et l'Etat,
Qu'un important que sa lâche industrie,
Engraisse en paix du sang de la patrie (2).

En 1769 le bon Sedaine s'avise de nous faire pleurer sur le sort de ce pauvre Alexis, déserteur sans l'être, emprisonné sur un fatal malentendu, condamné à mort, et dont le supplice n'est arrêté que par un ordre de grâce parvenu, comme il convient, à la dernière minute. N'allez pas croire, pourtant, que ces sombres visions vont continuellement attrister la scène, et que la caserne vous apparaîtra comme un des cercles de l'enfer. Non ! on y rit aussi, on y boit et on y chante ; témoin ce joyeux Montauciel, le Dumanet de l'époque, dont les chansons bachiques forment un violent contraste avec les angoisses d'Alexis. Dans cette scène, à la fois comique et poignante (3), où le gai luron, attendri sans vouloir le paraître, s'efforce de distraire par ses grosses plaisanteries

(1) Cf. Fontaine, le *Théâtre et la Philosophie au* XVIIIe *siècle*, p. 211, et Dejob, le *Soldat dans la littérature française au* XVIIIe *siècle*. (*Revue Bleue*, 7 octobre 1899.)
(2) Voltaire, *Nanine*, acte III, sc. 6.
(3) Sedaine, le *Déserteur*, acte III, sc. 8.

le chagrin du malheureux condamné, on trouve une expression naïve et vigoureuse de l'âme populaire, vraiment rare à cette époque où dominent le maniéré et le déclamatoire ; certains critiques dédaigneux (1) n'y voyaient que des facéties dignes de Nicolet ; et pourtant, il y a là plus de sincérité et de sentiment profond que dans toutes les tragédies anémiées des imitateurs de Voltaire.

Mercier, lui, n'a pas le mot pour rire. En écrivant sa pièce, il poursuit deux buts : remuer l'âme des spectateurs en leur offrant des situations d'un pathétique angoissant ; amener, par des moyens vraisemblables, les déclarations humanitaires et quelque peu antimilitaristes que nous avons signalées déjà (2). Mais, chemin faisant, il laisse voir le fond de sa pensée sur le caractère des officiers, leurs allures, leurs mœurs, et là encore, le philosophe montre le bout de l'oreille. Quels personnages attirent notre sympathie ? D'abord le déserteur, le malheureux Durimel, qui a quitté le régiment révolté par l'outrage d'un supérieur ; depuis sa fuite, il a mené une vie irréprochable et donné l'exemple de toutes les vertus ; ensuite, son père, le major Saint-Franc, officier plébéien, chez qui le culte de l'honneur et du devoir va jusqu'à l'héroïsme, et dont le stoïcisme dépasse même la vraisemblance (3). Mais d'autres officiers paraissent dans la pièce, et ceux-là ressemblent assez au jeune conquérant que glorifiait Rochon de Chabannes ; seulement, ici, l'effet produit est tout autre : dans ce milieu rigide, sanctuaire des plus austères vertus, parmi toutes ces émouvantes péripéties, les plaisanteries de ces jeunes écervelés détonnent comme une fausse note, leurs hardies familiarités avec la vertueuse Clary nous

(1) *Mém. secrets*, IV, 6 mars 1769.
(2) Cf. p. 283-285.
(3) V. notamment la scène entre le père et le fils (acte IV, sc. 4). Cf. Béclard, *Sébastien Mercier*, p. 271.

choquent et nous indignent. Voilà que perce, avec un sentiment nouveau, un type nouveau aussi : on commence à se lasser de l'éternel vert-galant, traîneur de sabre et coureur de filles ; on s'avise que l'exacte observation du règlement militaire peut fort bien se concilier avec la plus grande sévérité de mœurs, et l'on nous montre le revers de l'ancien idéal, pour lui en substituer un autre, moins brillant, mais plus solide et plus sain. Malgré les défaillances de l'exécution, Mercier a touché là d'une manière incomplète, mais nette et directe, à un sujet délicat et passionnant, que bien souvent dans la suite, les préjugés régnants ou les circonstances politiques empêcheront d'aborder aussi franchement.

Grâce à la même tendance, bien des martyrs de la comédie classique vont voir leur procès revisé. Dès 1757, Diderot protestait contre la fausseté du rôle que la tradition attribuait aux valets : « Les Daves ont été les pivots de la comédie ancienne, parce qu'ils étaient, en effet, les moteurs de tous les troubles domestiques. Sont-ce les mœurs qu'on avait il y a deux mille ans, ou les nôtres, qu'il faut imiter ? Nos valets de comédie sont toujours plaisants, preuve certaine qu'ils sont froids. Si le poète les laisse dans l'antichambre, où ils doivent être, l'action se passant entre les principaux personnages, en sera plus intéressante et plus forte. » Encore passe-t-il condamnation sur les soubrettes, les seules femmes à qui les jeunes filles puissent ouvrir leur âme. « Qu'elles restent donc sur la scène, jusqu'à ce que notre éducation devienne meilleure, et que les pères et mères soient les confidents de leurs enfants (1). »

Notez que Diderot manque, tout le premier, à sa propre

(1) *Premier Entretien sur le « Fils naturel »*, *Œuvres*, t. VII, pp. 90, 91. *Cf. Ibid.*, p. 137.

règle, en introduisant dans le *Fils Naturel* deux valets, l'un jeune, l'autre vieux : le premier sert de confident et comme d'écho à Dorval ; le second, véritable modèle de fidélité et de vertu, tient, par son long récit du troisième acte, une place prépondérante dans l'intrigue. Diderot s'en excuse par ces raisons commodes, que le *Fils Naturel* est une histoire vraie, que les choses se sont passées ainsi, et que les deux domestiques eux-mêmes n'ont pas trouvé leurs rôles trop longs (1). Il est superflu de réfuter une pareille argumentation. Les rôles de domestiques sont très secondaires dans le *Père de Famille* ; Mlle Clairet, femme de chambre de Cécile, prononce à peine une douzaine d'insignifiantes répliques et Diderot ne pouvait pas se reprocher de l'avoir faite plus spirituelle qu'il ne convient à sa condition. La Brie, Philippe et Deschamps ne font que paraître et M. Le Bon est un intendant honnête et terne. Mais la respectable Mme Hébert est encore un de ces personnages de situation inférieure en qui brillent les plus rares qualités du cœur ; elle forme le digne pendant du fidèle et sensible André.

Beaumarchais a quelque peine à délaisser une tradition qu'il saura renouveler si heureusement quelques années plus tard, et il hésite visiblement à dire un adieu définitif aux valets de l'ancien répertoire. Si Betsy et Drink (2) sont des domestiques fort dévoués, les services du dernier consistent en de noires scélératesses; la fidélité à un maître tel que Clarendon s'appelle complicité. Quant au naïf André (3), il a été sans doute imaginé pour égayer, par ses gaucheries et ses ahurissements, l'aridité d'un drame d'affaires. La plupart des dramaturges, tempérant les préceptes

(1) *Ibid.*, pp. 90, 110 et 111.
(2) Dans *Eugénie*.
(3) Dans les *Deux Amis* ; ce rôle excitait, chez Galiani, une admiration que nous avons peine à comprendre. (*Corresp.*, éd. Asse, II, p. 25.)

de Diderot par ses exemples, s'attachent moins à supprimer qu'à moraliser les rôles de valets ; ils généralisent la tentative de Destouches dans le *Dissipateur* et font succéder aux Frontins et aux Lisettes de la comédie classique une lignée de domestiques philosophes, fort capables de donner à leurs maîtres des leçons d'honnêteté et des modèles de vertu.

On voit combien, sur cette pente, il était facile de verser dans la fadeur et la sensiblerie. Sedaine n'en a que plus de mérite à être resté, là encore, dans la note juste. Où trouver un serviteur plus parfait qu'Antoine, une femme de chambre plus sage que Victorine (1) ? Quel contraste avec les Scapins vicieux et les effrontées soubrettes de Molière et de Regnard ! Et pourtant, on ne peut reprocher à ces personnages d'une vertu si nouvelle, de manquer de réalité et de vie. Quelle émotion profonde et contenue, chez ce vieux domestique que la confiance de ses maîtres tient au courant de tous leurs secrets ! Point de phrases, point d'inutiles déclamations, point de pleurnicheries : des mots, très simples et très brefs, mais partis du cœur, un dévouement qui va jusqu'au complet sacrifice, mais qui se manifeste par des actes, et non par d'inutiles effusions ; une attention de tous les instants aux moindres détails du service, qui maintient continuellement cette figure exceptionnelle dans les bornes du plus exact réalisme. Quant à Victorine, on a dit souvent, passe-t-nous, toute la grâce de cette exquise création (2), qui à qui les jo pas seulement une nuance nouvelle dans la peinrestent donc r ingénu, mais, en même temps le plaidoyer devienne meilleu le plus discrètement éloquent en faveur du fidents de leurs ens conditions.

Notez que Didero resse de Sedaine pour mettre au premier ges de cet ordre et leur communiquer

(1) *Premier Entretien sur le savoir.*
91. Cf. *Ibid.*, p. 137.

une vie aussi intense. Mercier se contenta d'admirer ce tour de force (1), sans essayer de l'imiter ; les domestiques ne jouent, dans son théâtre, qu'un rôle fort secondaire ; il n'y en a guère que deux à signaler : dans l'*Indigent*, Félix, qui remplit auprès de de Lys le même office que Drink auprès de Clarendon ; dans *Zoé*, un type assez original de postillon dont la niaiserie apparente recouvre une ingénieuse bonté. D'autres furent moins prudents : témoin Desforges, qui introduisit dans la *Femme Jalouse* un vieux serviteur et sa fille, réplique bien affaiblie d'Antoine et Victorine. Cet auteur avait assurément le sens du théâtre ; mais il n'avait ni celui de la mesure, ni celui de l'art ; capable d'imaginer des situations ingénieuses et frappantes, il les gâtait par la faiblesse prétentieuse de son style et par mille invraisemblances de détail. Lorsque Gervais, vieux domestique qui a quitté le service, et sa fille Justine, femme de chambre de Mme d'Orsan, sont accusés par celle-ci de favoriser l'infidélité de son mari, ils sont victimes d'apparences absolument fausses, sans doute, mais auxquelles tout le monde se serait trompé, et la jalousie de Mme Dorsan est tout à fait compréhensible. Or, que trouvent-ils à répondre ? Pas une explication, par un argument, rien que des phrases déclamatoires et vides sur la fatalité et l'injustice des hommes. Ils se drapent dans leur dignité et se retirent majestueusement :

C'est assez. Viens, ma fille, en quelque asile obscur.
On est riche partout, quand on a le cœur pur.

A quoi Mme Dorsan, justement impatientée réplique :

Vieillard sentencieux, et rempli d'impudence,
Crois-tu par tes grands mots démontrer l'évidence ? (2).

(1) *Du Théâtre*, p. 125.
(2) Desforges, la *Femme jalouse*, acte IV, sc. 6. Dans le dernier vers, l'auteur a pu vouloir dire : « Crois-tu démontrer la fausseté de

Il serait aisé, autant que fastidieux, de multiplier les exemples analogues qui fourmillent dans le répertoire de l'opéra-comique larmoyant. Ils ont assurément contribué à établir le type cher au Mélodrame, du serviteur intègre et fidèle. Le Drame a du reste entrepris bien d'autres réhabilitations ; c'est à lui que nous devons encore l'aubergiste vertueux, le procureur honnête et le géôlier compatissant. Qui donc a jamais rencontré en France, en Allemagne ou en Suisse, un couple d'hôteliers aussi désintéressés que celui dont nous faisons la connaissance, au premier acte d'*Auguste et Théodore* ? Ils ont une tendresse toute particulière pour les clients qu'ils savent insolvables. M. Phlips, qui fait crédit aux Français parce qu'il les aime et que « ce sont de bonnes gens », est en train de vérifier ses comptes, quand arrive sa femme, qui vient de conduire à leur appartement deux nouvelles arrivantes :

Mme PHLIPS

Je viens de montrer l'appartement à ces dames ; mais elles n'ont besoin que d'une chambre.

M. PHLIPS

Eh ! bien ! ma chère amie ?

Mme PHLIPS

Elles ne sont pas heureuses ; sûrement elles ne sont pas aussi heureuses qu'elles méritent de l'être.

M. PHLIPS

Cela n'arrive que trop souvent, et surtout aux honnêtes gens.

Mme PHLIPS

La mère m'a parlé : « Ma bonne hôtesse, m'a-t-elle dit, je ne fais point de prix avec vous, mais cette première pièce nous

choses évidentes ? » ou encore : « Crois-tu démontrer que ce que tu prétends est évidemment vrai ? » A coup sûr, la phrase, telle quelle, n'a aucun sens.

suffit ». Ensuite elle a baissé les yeux. Elle voulait me cacher sa peine et ses larmes. Mon bon ami, il faut des attentions, des égards...

M. PHLIPS

Elles garderont l'appartement, et ne paieront que la chambre ; et, si ce n'est pas assez...

Mme PHLIPS

Brave homme ! Viens m'embrasser à ton tour ! Oui, je suis heureuse d'être ta femme. Je te préfère à tous les maris du monde. Quel cœur excellent !

M. PHLIPS, *attendri.*

Il faut offrir nos services à ces dames. Ce soin te regarde ; il ne faut les laisser manquer de rien ; ne crains pas que j'y trouve à redire ; plus tu feras de bien, plus tu me feras plaisir. Seulement, ménageons leur délicatesse. Ma bonne amie, prenons bien garde de les offenser (1).

Quand on vient poursuivre les deux infortunées pour une dette injustement réclamée, l'hôtesse s'interpose et son mari répond de tout : « Je dépose mille ducats, dit-il, et j'engage toute ma fortune. Respectez la noblesse malheureuse, et venez recevoir votre argent (2). »

Avec Mercier et Dejaure nous allons voir fleurir la probité et la candeur des premiers âges chez ces hommes de loi, que l'auteur des *Plaideurs*, après celui de *Pantagruel*, avait si fort malmenés. Dans l'*Indigent*, si le procureur Du Noir est un chicaneur de mauvaise foi conforme à la tradition classique, en face de lui, se dresse un notaire honnête homme qui saisit toutes les occasions que lui fournit l'exercice de sa charge pour corriger un peu les iniquités sociales ; il réussit à déjouer une fraude, imaginée par Du Noir pour

(1) Faur, *Auguste et Théodore ou les Deux Pages*, acte I, sc. 14.
(2) *Ibid.*, acte II, sc. 7.

frustrer deux infortunés au profit d'un grand seigneur ; il chasse de son cabinet le malhonnête procureur, il réussit à réveiller chez le jeune gentilhomme le sentiment du devoir et de la justice et lui fait accepter une transaction où ses intérêts sont quelque peu sacrifiés, mais où sa conscience trouve une satisfaction entière. Les procureurs devaient avoir aussi leur revanche. Poisson leur avait déjà donné le beau rôle dans une comédie jouée en 1728, et longtemps restée au répertoire (1). Trois quarts de siècle après, Dejaure proteste à son tour contre le préjugé injustement attaché à cette profession ; dans l'*Incertitude Maternelle*, il nous montre un procureur épuisant, au cours d'une affaire d'intérêt fort délicate, tous les moyens possibles de conciliation, et il lui fait prononcer ce vers significatif :

Quoiqu'on soit procureur, on peut être honnête homme (2).

Quoiqu'on soit geôlier, on n'a pas un cœur de pierre, diront à leur tour Arnaud et Chénier. Au cinquième acte de *Mérinval*, c'est un geôlier sensible et bon, qui permet au fils d'avoir accès auprès de son père et de lui apporter le poison libérateur. Dans *Jean Calas*, l'homme préposé à la garde du malheureux prisonnier n'est pas moins compatissant. C'est du ton le plus bienveillant qu'il lui adresse la parole, et il fait part de son admiration pour le calme du condamné au religieux qui est venu le visiter dans son cachot (3).

Ce ne sont là que des tentatives isolées, pour rendre à certains calomniés toute la justice qui leur est due. Qu'une

(1) Le *Procureur arbitre*, comédie en un acte, en vers.
(2) L'*Incertitude maternelle*, sc. 5. Cf. une petite comédie anonyme, intitulée l'*Héritage ou l'Honnête Huissier*.
(3) Chénier, *Jean Calas*, acte IV, sc. 1. Il y a encore un type semblable dans l'*Ecole des Mœurs*, acte IV, sc. 11 à 14

pareille tendance entraîne les auteurs jusqu'à l'outrance et au paradoxe, il n'y a pas lieu de s'en étonner : il est réservé aux redresseurs de torts de dépasser le but. Mais c'est dans la peinture des paysans qu'éclate le plus vivement l'optimisme inébranlable du Drame. Nous avons vu comment il opposait l'union et le bonheur des familles villageoises aux divisions qui déchirent celles de la haute société. Mais cette aménité, cette bienveillance s'étend au delà du foyer. Quelle franche et aimable bonhomie chez ces braves campagnards ! Quel contraste entre leur joyeuse humeur et les mines maussades et dégoûtées de ces deux caillettes parisiennes, égarées au village (1) ! Nous sommes loin des « animaux farouches » de La Bruyère, et des rusés compères de Dancourt, affinés et pervertis par le voisinage de la capitale. Les paysans de Sedaine et de Monvel ne sont pas, non plus, des bergers enrubannés à la Fontenelle : ils portent des sabots et s'entretiennent en patois de leurs humbles et rustiques travaux ; mais ils sont honnêtes et candides, et nous sommes d'autant plus tentés de croire à cette honnêteté et à cette candeur, que leur aspect extérieur est plus voisin du réel. Le vieux Favart, lui-même, pour suivre la mode, a changé le ton de ses pipeaux (2) : il a ôté quelques rubans à ses bergères, pour les parer de quelques vertus ; il ne s'agit plus de savoir comment l'esprit vient aux filles, mais comment elles résistent aux galants qui voudraient leur en donner ; les petits couplets grivois font place à un solennel éloge de l'agriculture, les joyeuses luronnes deviennent de chastes rosières et l'opéra-comique tourne au sermon (3).

(1) Mercier, le *Campagnard ou le Riche désabusé*, acte premier.

(2) Cf. Font, *Essai sur Favart et les origines de la comédie mêlée de chant*, pp. 287 et sqq.

(3) Le contraste entre la première et la deuxième manière de Favart s'accuse surtout dans les *Moissonneurs* (1768).

L'air bienfaisant de la campagne va opérer un autre miracle : le seigneur lui-même, si arrogant et si débauché quand il reste à la ville, va devenir ici l'ami de ses vassaux, leur conseiller, leur père. Ce n'est pas lui qui essaiera d'user de cet odieux droit que lui donne la coutume sur ses plus jolies paysannes ; il faudra, pour songer à ressusciter cet usage immoral, quelque écervelé venu tout droit de Paris, et qu'un long séjour aux champs n'a pas encore assagi (1). Quelques années avant la Révolution, on n'entend parler que de « bons seigneurs » ou de « seigneurs bienfaisants ». Comment ne pas aimer un maître qui pousse la bonté jusqu'à laisser tous les villageois chasser librement sur ses terres (2) ? Ici, l'hôte du château se précipite au milieu des flammes pour sauver un pauvre enfant sur le point de périr; là, il oblige un infâme séducteur à épouser la pauvre fille qu'il a trompée ; ailleurs, il accorde la main de sa fille à un jeune paysan qui vient de vendre sa garde-robe pour tirer son père de prison (3). Trésors inépuisables de bonté et de dévouement, pour lesquels les petites bergères ne trouveront jamais d'assez jolis bouquets, ni le magister d'assez pompeuses harangues (4). Aussi, le moment venu, on saura faire pour lui les plus grands sacrifices et même lui racheter son château par souscription (5). Si par hasard il s'oublie jusqu'à courtiser la femme d'un de ses vassaux, quelques paroles bien senties du mari l'auront vite remis dans le sentier du devoir, et sa faute n'aura été que « l'erreur d'un

(1) Voltaire, le *Droit du Seigneur ou l'Ecueil du Sage*. Desfontaines, le *Droit du Seigneur*. Favart, les *Moissonneurs*.

(2) Marmontel, *Sylvain*.

(3) Rochon de Chabannes, le *Seigneur bienfaisant*. Ribié, le *Bon Seigneur*. Anonyme, l'*Heureuse Infortune*.

(4) Laujon, l'*Amoureux de quinze ans*.

(5) Monvel, les *Trois fermiers*.

moment (1) ». Les *Mémoires Secrets* nous montrent combien on goûtait alors cette admirable candeur ; ils louent Monvel d'avoir présenté, dans les *Trois Fermiers*, huit personnages de la même famille, tous vertueux, et que l'on ne trouvait pourtant « ni fades, ni ennuyeux (2) ». Peut-être sommes-nous aujourd'hui moins vertueux... ou plus difficiles.

Il restait encore un loup dans cette bergerie, et voici qu'il devient agneau : le Bailli, qui jouait de si vilains tours aux jeunes villageoises de Favart, se met à prononcer des sermons édifiants ; l'Opéra-comique lui-même n'a plus rien à envier aux drames de Mercier. Nous lisons dans la *Correspondance* de Grimm, à propos de *Perrin et Lucette* de Davesne : « L'idée la plus neuve de ce drame est un bailli honnête homme. Il est un peu capucin ; à la bonne heure : au village, comme ailleurs, un capucin est toujours plus agréable qu'un tyran (3). » Ailleurs, on nous montre un bailli sauvant une pauvre famille qui allait, poussée par la misère, abandonner ses enfants à la charité publique (4). Voilà qui complète à merveille l'idyllique tableau que les drames à ariettes nous tracent de la vie champêtre. *Fortunatos nimium*... Nous sommes à la veille de la Révolution, et en 1793, on continuera à jouer de langoureuses pastorales.

Le Drame ne s'avise qu'exceptionnellement de peindre les classes laborieuses des villes. Il y manquait sans doute le recul nécessaire à l'illusion ; le spectateur parisien acceptait sans peine un paysan idéalisé ; il coudoyait trop souvent l'ouvrier et le boutiquier pour le supporter au théâtre nimbé d'une pareille auréole. Quelques scènes de l'*Orphelin*

(1) Monvel, l'*Erreur d'un moment*.
(2) *Mém. secrets*, X, 25 mai 1777.
(3) *Corr. litt.* de Grimm, X, p. 450.
(4) Gabiot de Salins, le *Bailli bienfaisant*.

Anglais et de l'*Indigent* (1), nous fournissent, seules, une représentation — bien imprécise encore — du milieu ouvrier. Dans cette dernière pièce, le monologue du tisserand Joseph, grelottant dans son taudis avec sa sœur Charlotte, tandis que leur riche voisin de Lys passe la nuit dans de folles orgies (2), annonce déjà les revendications du Mélodrame social et humanitaire. Dans un petit drame des Boulevards, le *Portefeuille*, d'Audinot et Arnould Mussot, se dessine en traits à la fois réalistes et sympathiques la figure d'une courtisane pauvre, exerçant honnêtement son métier et accomplissant, dans des circonstances particulièrement douloureuses, un acte de probité méritoire. Anathème aux Laïs impudentes qui ruinent et désolent de respectables familles ; pitié à l'hétaïre de bas étage, qui cherche à échapper par des moyens honorables à l'indigne profession que la misère lui a imposée ! Là encore, on retrouve bien l'esprit dans lequel le Drame aborde l'étude des divers milieux sociaux.

Aussi, n'est-ce pas dans les drames édifiants et prêcheurs que nous trouverons des documents sincères et intéressants sur la société du XVIIIe siècle : c'est dans des pièces de prétentions beaucoup plus modestes, qui visaient simplement à l'amusement des spectateurs. Les joyeuses farces des Variétés, où Beaunoir, Dorvigny, Patrat dépensaient tant de verve comique et d'observation maligne, reproduisent la vie populaire, avec toute sa naïve et franche saveur, sans essayer de l'embellir au détriment de la vérité : ni Janot, ni Jean-

(1) Dans la *Brouette du Vinaigrier*, Mercier nous présente le père Dominique déjà arrivé à la fortune. Les opéras-comiques mettent souvent en scène des métiers manuels (le tonnelier, le maréchal-ferrant, le cocher, etc.) ; mais là, comme dans les pièces des Boulevards, dont il est question plus loin, ils sont présentés dans une note populaire et joyeuse, nullement dramatique.

(2) Mercier, l'*Indigent*, acte I, sc. 1.

nette, ni aucun membre de la famille Pointu ne peut passer pour un héros ; mais ce sont des gens du peuple, tels que nous en rencontrons tous les jours, avec leurs défauts, leurs manies, leurs ridicules, que l'auteur se contente de grossir un peu pour exciter le rire (1). Il semble bien que le réalisme des peintures ait été plus prisé dans les petits théâtres que sur des scènes plus relevées ; car, même lorsque Audinot et Nicolet s'avisent d'émouvoir et de moraliser, il leur reste encore quelque chose de leur goût pour l'observation directe et sincère. A côté de sensibleries écœurantes, il y a, dans l'*Artiste infortuné* (2), des conversations entre petites gens, qui sont vraiment prises sur le vif ; et telle pièce, comme l'*Homme de Bien*, de Mague de Saint-Aubin, restée manuscrite et destinée apparemment à quelque scène des Boulevards (3), montre, bien mieux que toutes les déclamations de Mercier, les défaillances et les tentations auxquelles la misère expose les natures les plus droites.

Quant aux mœurs du grand monde, le tableau le plus fidèle nous en est donné dans de petites comédies épisodiques qui devaient tout leur succès à l'exactitude et à la malignité du trait : telles sont, la *Manie des Arts* de Rochon (1763), le *Cercle* de Poinsinet (1764), ou la *Matinée d'une jolie Femme* de Vigée (1792). L'auteur sera plus libre encore et le portrait

(1) Dorvigny, *Janot ou les Battus paient l'amende* (1778). Beaunoir, *Jeannette ou les Battus ne paient pas toujours l'amende* (1781). Guillemain, *Boniface Pointu et sa famille* (1782), etc.

(2) De Destival de Braban.

(3) *Col. Soleinne*, B. N., Ms. fr. 9275. Les petits théâtres se trouvaient du reste obligés par les exigences des comédiens privilégiés, à représenter surtout les milieux populaires ; on leur interdisait de mettre en scène les personnages nobles qui « ne paraissent pas devoir entrer dans la composition d'une pièce destinée à un spectacle fait pour amuser cette portion de la société qui n'a jamais de communication intime avec la classe qui est au-dessus d'elle ». (*Archives de la Comédie-Française, Registre des Boulevards*, 9 août 1787.)

plus sincère, si la pièce est destinée à un théâtre de société : les pochades libertines de Collé nous en disent plus long sur la corruption de la Cour que toutes les tirades vertueuses des moralistes bourgeois et, si l'on veut chercher dans le théâtre de Diderot une image sincère des mœurs contemporaines, ce n'est ni le *Père de Famille*, ni le *Fils Naturel* qu'il faut lire, mais bien cette curieuse fantaisie autobiographique intitulée : *Est-il bon, est-il méchant ?* Bien mieux que dans toute la collection des drames, la société du XVIIIe siècle nous apparaîtra vivante et réelle, dans la série abondante et variée des *Proverbes* de Carmontelle, tableautins impartiaux et indiscrets, dont le réalisme scrupuleux a pu être accusé d'aller jusqu'à la platitude (1). C'est que là, l'auteur s'est simplement proposé de regarder attentivement et de peindre en toute sincérité ce qu'il avait vu, non de moraliser envers et contre tous.

Faut-il s'étonner que, dans la peinture des conditions à laquelle il attachait tant d'importance, le Drame ait obtenu des résultats aussi médiocres ? Non, sans doute, si l'on songe qu'il a été sans cesse guidé par des partis pris aussi contraires à une observation sincère qu'à une exécution vraiment artistique. Pour le Drame, la nature seule est bonne : donc, tout ce qui s'en rapproche est bon, tout ce qui s'en écarte est mauvais ; les classes sociales qui ont eu le moins de contact avec la civilisation doivent être nécessairement les plus vertueuses ; les plus raffinées, par contre, sont d'avance vouées aux penchants honteux et aux actes pervers : candeur, probité, concorde, bonté au village; désunion, malignité, dépravations de toutes sortes dans le grand monde. Que pouvait-on attendre d'une œuvre d'art dominée tout

(1) *Corresp. litt.* de Grimm, IX, p. 263 ; XI, p. 40.

entière par une conception aussi simpliste ? Le miracle est que, grâce au profond instinct théâtral d'un Sedaine, grâce à l'habileté et aux dons d'observation de quelques autres, un petit nombre de types vivants se détache de cette procession de fantoches, dépourvus de tout contact avec la réalité. Jamais mieux que dans le Drame du XVIIIe siècle ne s'est vérifiée cette assertion de Saint-Marc-Girardin : « La littérature exprime souvent l'état de l'imagination d'un peuple, plutôt que l'état de la société (1). »

(1) Saint-Marc Girardin, *Cours de littérature dramatique*, t. I, XIXe leçon.

CHAPITRE IV

Vérité historique et couleur locale.

I. — La *Tragédie historique et le Drame.* — Défauts communs aux deux genres : insuffisance des connaissances historiques, méthode défectueuse, parti pris de propagande. — Avantages du Drame.

II. — *Peinture des grandes époques historiques.* — Conception généreuse et simpliste que se fait le Drame de la nation française. — Enthousiasme pour le moyen âge et la chevalerie. — Les guerres de religion. — Le Drame obtient des effets nouveaux par le rôle important qu'il donne à la bourgeoisie et au peuple, et par la variété de ses tableaux, qui fait pardonner quelques graves anachronismes. — Les drames de Mercier font déjà pressentir la formule romantique.

III. — *Peinture des grands personnages.* — Infériorité du Drame. — Procédés naïfs : mélange de textes authentiques et de déclamations philosophiques. — Bayard et Henri IV. — Molière, Montesquieu et J.-J. Rousseau. — Le culte des grands hommes.

IV. — L'*Exotisme.* — Combien il reste superficiel et enfantin. — On francise à l'excès les pièces imitées de l'anglais ou de l'allemand. — Les Russes de Desforges. — Turcs et nègres de fantaisie — Le public et la critique ne sont pas encore préparés à goûter le pittoresque au théâtre.

Conclusion.

I

Le Drame n'a pas borné ses ambitions à retracer une image plus ou moins fidèle de la vie contemporaine ; il a tenté de ressusciter des sociétés disparues, de faire revivre en des tableaux animés et pittoresques cette vieille France que

l'engouement de l'antiquité avait si longtemps fait dédaigner; il a voulu aussi transporter le spectateur dans toutes les parties du monde, l'initier à des mœurs inconnues, à des façons de penser et d'agir différentes des siennes, partant capables de lui inspirer de salutaires réflexions.

A vrai dire le programme n'est pas entièrement nouveau. Il a déjà servi à la Tragédie : Voltaire et ses imitateurs y ont trouvé un moyen fécond de rajeunir un genre usé. Avec *Tancrède* et *Adélaïde du Guesclin*, on a connu l'héroïsme chevaleresque et la foi naïve d'une époque ardente et belliqueuse ; *Zaïre* a montré le contact des nations européennes avec la civilisation orientale ; les paisibles bourgeois de la rue Saint-Denis n'ont eu qu'à passer la Seine pour visiter l'Arabie, avec *Mahomet*, le Céleste-Empire avec l'*Orphelin de la Chine* et l'Amérique avec *Alzire*. Tandis que Le Blanc de Guillet leur présentait *Manco-Capac*, le premier Inca du Pérou, Lemierre dressait le bûcher de la *Veuve du Malabar*, ou tendait l'arc de *Guillaume Tell* ; les peuplades les plus lointaines et les plus ignorées défilaient sur la scène, et les mœurs des *Guèbres*, des *Scythes* ou des *Illinois* (1), fournissaient une occasion facile de critiquer celles des Français. Histoire de fantaisie, géographie approximative, ethnographie de pacotille qui donnaient au décorateur d'ingénieux prétextes à une mise en scène pittoresque, au poète un cadre commode pour ses déclamations philosophiques.

Le Drame pouvait-il créer quelque chose de plus vivant et de plus vrai ? Les éléments nouveaux qu'il apportait étaient-ils capables de donner à ses peintures plus de sincérité et de relief ? Essayons de répondre à ces questions en recherchant quelle idée on se faisait, au XVIIIe siècle, de la vérité historique dans le Drame ; comment les auteurs y ont repré-

(1) Sauvigny, *Hirza ou les Illinois*, tragédie (1767).

senté les grands personnages et les grandes époques de notre histoire, jusqu'à quel point ils ont possédé le sens du pittoresque et de l'exotisme.

Assurément, le XVIIIe siècle sentait bien que la couleur historique était un des points faibles de notre Tragédie classique. Pareille constatation n'était pas, du reste, une nouveauté, et déjà Mme de Sévigné doutait fort que *Bajazet* représentât avec exactitude les mœurs du sérail. On connaît les vers malicieux du *Temple du Goût*, où Voltaire raille l'élégance des héros raciniens, constamment raffinée jusqu'à l'anachronisme (1). Plus d'un philosophe renchérit, heureux de dauber à son tour sur ce « siècle de grands talents, bien plus que de lumières... ». Nul ne l'a fait avec plus de véhémence que Mercier dans son *Nouvel Essai sur l'Art dramatique* ; parlant des successeurs de Corneille, entre les mains desquels la Tragédie dégénère de plus en plus, il écrit :

« On défigura l'histoire, déjà si incertaine ; on viola le costume, on dénatura le langage caractéristique, et tout cela passa. La tragédie devint un pur roman. On vit éclore de beaux vers, mais on ne rencontra pas la vérité, qu'on ne cherchait point ; on entendit de beaux dialogues modelés à la française : l'*amoureux* et l'*amoureuse* soupirèrent mélodieusement sous la flûte de Racine ; on vit des tableaux sans objets, ils récréaient l'imagination, et c'est tout ce qu'on exigeait. On n'avait aucune idée du droit politique, et l'on ne voyait que rois, qu'ambassadeurs, traitant à Paris et devant le peuple d'intérêts chimériques ; point de pièces sans conspiration, sans tyran, sans poignard. La langue (il est vrai) s'est perfectionnée, mais la raison publique ne le fut pas. La tragédie devint une sorte de farce sérieuse écrite

(1) *Œuvres*, éd. Moland, t. VIII, p. 578.

avec pompe, qui visait à satisfaire l'oreille, mais qui ne disait rien à la nation et ne pouvait rien lui dire (1). »

Il est plus facile de démolir que d'édifier, et Voltaire, qui a si agréablement plaisanté Racine, n'a pas toujours évité le même écueil : ses héros sont souvent, sous leur costume moyenâgeux ou exotique, des gentilshommes du XVIIIe siècle. Il est piquant de voir l'abbé Galiani adresser aux personnages d'*Alzire* les mêmes reproches dont Voltaire accablait ceux de *Britannicus* et de *Bajazet*. Après avoir raillé l'amante de Zamore « qui dispute sur la religion aussi bien que Voltaire », il ajoute :

« En vérité, ma belle dame, il me paraît que l'ignorance des auteurs a engendré celle des acteurs ; et de ces deux ignorances a procédé celle des spectateurs, qui n'a été ni créée, ni engendrée, mais qui procède des deux. Voilà une trinité d'ignorances qui a créé le monde théâtral. Ce monde n'existe qu'au théâtre. Les hommes, les vertus, les vices, le langage, les événements, le dialogue du théâtre lui sont particuliers. Il s'est fait une convention parmi les hommes que cela serait ainsi, que le théâtre aurait ce monde, et l'on est convenu de trouver cela beau (2). »

Jugement sévère qui méconnaît les progrès superficiels, mais incontestables, que la tragédie de Voltaire avait amenés dans l'observation de la couleur locale ; jugement dont le fond est pourtant exact, en ce qu'il accuse nettement le mépris indécent des auteurs tragiques d'alors pour l'étude de l'histoire. Dans son *Traité de la Poésie dramatique*, Diderot demandait : « Quel est le fondement de l'art dramatique ? » et il répondait résolument : « L'art historique (3) ». A ce

(1) *Du Théâtre*, pp. 29 et 30.
(2) Lettre à Mme d'Epinay, 29 février 1772. Ed. Asse, I, p. 325.
(3) Diderot, *Œuvres*, t. VII, p. 328.

compte, mainte tragédie manque de fondement ; la donnée historique n'est qu'un prétexte à complications d'intrigue ou à déclamations philosophiques ; le fait réel que le poète a pris pour point de départ disparaît sous les festons et les broderies dont il l'enguirlande : « Nos tragédies, écrit Mercier, sont presque toutes fondées, non sur l'histoire, mais sur un point obscur. Une ligne dans une histoire suffit pour échafauder une action, que l'on nourrit, comme l'on peut, pendant cinq actes. Un songe, une reconnaissance, un billet, un soulèvement, un coup de théâtre, ont bâti grand nombre de pièces... Si le personnage venait à ressusciter, se reconnaîtrait-il ? Pas plus que Saint-Pierre, s'il entrait au Vatican (1). »

Il faut rendre cette justice au Drame, qu'il a essayé beaucoup plus sérieusement et plus sincèrement de nous rendre l'aspect des époques disparues. Mais jusqu'à quel degré de vérité pouvait-il atteindre ? Si l'on veut bien ne pas opposer à pareille recherche la question préalable, et renoncer au facile paradoxe qui, de l'impossibilité d'atteindre la vérité historique totale, conclut à l'égale fausseté de toutes les reconstitutions artistiques du passé, on reconnaîtra qu'en pareille matière, le poète n'est qu'à demi responsable du résultat obtenu : il ne dépend pas de lui de modifier l'état des connaissances historiques à son époque; et ces conditions extérieures déterminent, plus que son génie même, l'exactitude et le relief de son œuvre. Mercier eût sans doute donné plus de pittoresque et de vie à ses drames si, au lieu d'un Anquetil, il avait pu s'inspirer d'un Augustin Thierry ou d'un Michelet et, si le *François II* du président Hénault est terriblement froid et ennuyeux, l'auteur eût pu arguer pour sa défense que son *Abrégé chronolo-*

(1) Mercier, *Du Théâtre*, pp. 45-46.

gique de l'Histoire de France n'est pas plus coloré ni plus captivant.

L'écrivain ne peut pas toujours aller à l'encontre ni être rendu responsable de certaines opinions généralement admises de son temps. Les préfaces de Corneille et de Racine nous montrent assez que les spectateurs du XVIIe siècle étaient plus soucieux de voir respecter, dans une tragédie, l'exactitude matérielle des événements que la physionomie de l'époque. Vers 1770, les théories de Lessing n'ont pas encore assez pénétré chez nous pour faire disparaître cette conception mesquine et anti-artistique. Debelloy, dans l'Appendice qui fait suite au *Siège de Calais*, s'attarde en de longs éclaircissements qui portent sur d'insignifiants points de détail, et non sur la couleur générale de l'œuvre. Mercier lui-même, esprit si ouvert et si en avance sur son temps, s'égare dans la préface de *Childéric Ier, roi de France*, en considérations nuageuses sur les faits hypothétiques qui lui ont fourni la donnée de son drame : mieux valait avouer franchement que, ne disposant d'aucun document certain sur cette époque lointaine, il avait préféré donner libre carrière à son imagination.

Dans la même préface, il s'excuse par un singulier argument d'avoir remplacé l'épouse infidèle du roi Basin par une aimable princesse, qui n'est plus la femme, mais la fille de ce monarque : « Elle y gagne nécessairement quelques années et devient bien plus intéressante ; tant il est toujours avantageux de consulter les bonnes mœurs, même avant les historiens les plus respectables. » Au IVe acte de la *Destruction de la Ligue*, la scène représente l'intérieur de la Bastille. Mercier nous donne ce loyal avertissement : « Ces infortunées victimes ne pouvaient être qu'au Châtelet..., mais on a voulu imprimer à la Bastille l'horreur dont tout citoyen est pénétré pour cette prison d'Etat. Depuis lors, le

cardinal de Richelieu et Louis XIV y ont entassé assez de malheureux pour que ce mot rende à la postérité un son terrible ; et comme je me flatte que cette pièce, à l'aide du sujet, vivra quelque temps, je veux, s'il est possible, que dans deux cents ans le mot de Bastille fasse tressaillir d'horreur et d'effroi notre dernière génération (1). »

Voilà, candidement affirmée, la préoccupation de propagande morale qui contribuera, non moins que l'incertitude du sens historique, à dénaturer la physionomie des faits et des mœurs dans la Tragédie et le Drame du XVIIIe siècle. Il est rare, en effet que l'auteur se propose la peinture désintéressée d'une époque ou d'un groupe de personnages : presque toujours son choix est déterminé par une arrière pensée de polémique, étrangère à la recherche sereine du vrai. S'il met Henri IV sur la scène, c'est pour faire éclater le contraste entre les vertus du bon roi et les faiblesses de ses successeurs ; Mahomet est la personnification commode d'un fanatisme dont l'Islam n'a pas le monopole ; les Druides, les Brahmines ou les Jammabos (2) déguisent, sous un voile fort transparent, des prêtres plus modernes et moins lointains ; Charles II, roi d'Angleterre, s'égare en des lieux suspects, où le comte d'Artois passait pour avoir été surpris, et l'on pense bien que ce n'est pas indifféremment que Mercier prend pour sujets de ses grands drames les derniers moments de Louis XI, le massacre de la Saint-Barthélemy, les horreurs du siège de Paris et la dévotion sanglante de Philippe II (3) : comment créer une œuvre impartiale et vraie, si l'on emploie

(1) La *Destruction de la Ligue*, acte IV, sc. I, note.

(2) Le Blanc, les *Druides*. Lemierre, la *Veuve du Malabar*. Falbaire, les *Jammabos ou les Moines Japonais*, tragédie.

(3) *Charles II, roi d'Angleterre, en certain lieu*. La *Mort de Louis XI*. *Jean Hennuyer*. La *Destruction de la Ligue*. *Portrait de Philippe II*, drames de Mercier.

sciemment, pour refléter l'histoire, un verre déformant qui change les proportions et fait grimacer les figures ?

Toutes ces imperfections sont communes à la Tragédie et au Drame ; celui-ci a du moins sur celle-là quelques avantages : usant d'un cadre plus souple et plus varié, moins asservi à des règles étroites et tyranniques, il ne se borne pas à représenter quelques héros majestueux et guindés ; il peut multiplier le nombre des personnages, faire une place aux hommes d'un rang inférieur, montrer au peuple assemblé un peuple qui lui ressemble et qu'animent les mêmes passions ; il a le droit de soulever un coin du voile auquel la sévère Tragédie s'interdisait de toucher, de découvrir les faiblesses, les travers, les ridicules de ces êtres qui, jusque-là, n'étaient apparus au public que nimbés d'une auréole surhumaine ; il est libre, aussi, de donner à toutes ses figures plus de réalité physique et de vie, de faire une place plus grande au pittoresque, à la mise en scène exacte et minutieuse ; il tend, en un mot, à créer des images plus complexes et plus complètes, par des procédés moins oratoires et plus dramatiques (1).

II

Ces louables intentions étaient, malgré tout, trop contrariées par l'incompréhension historique ambiante et par des routines esthétiques invétérées pour aboutir à un résultat complet et décisif. Aussi, les tableaux où le Drame retrace les grandes époques de notre histoire, pour être un peu plus

(1) Cette supériorité n'avait pas échappé à Collé, qui, tout en professant la plus vive admiration pour les tragédies nationales de Debelloy, pensait que sa *Partie de chasse* pourrait avoir plus de prise sur le public. (*Journal*, III, p. 17.)

vivants que ceux de la Tragédie, ne sont guère plus exacts.

Grimm avait fort justement critiqué le « patriotisme d'antichambre » auquel le *Siège de Calais* devait son succès : « Les sots, écrivait-il, disent que cette tragédie est l'ouvrage de la nation ; il est vrai qu'il est plein de déclamations héroïques et de maximes élevées ; mais ils ne savent pas combien ce ton est déplacé et puéril, et éloigné de la véritable grandeur ; ils ne savent pas combien toutes ces dissertations sur la différence du génie des deux nations et de leur gouvernement sont ridicules, tandis que les Français et les Anglais vivaient alors également sous le gouvernement féodal, qui était absolument le même (1). »

Mais Sébastien Mercier, le dramaturge, le réformateur, ne mérite-t-il pas exactement les mêmes reproches, quand il écrit dans la préface de *Childéric Ier* :

« Le but de cet ouvrage (on le répète), a été de peindre sous ses véritables traits une nation brillante, guerrière, généreuse, brave, fidèle à ses rois, ayant le besoin de les aimer, oubliant l'adversité, et plus sensible au bienfait qu'à l'offense : nation aimable, facile, qu'on calme d'un sourire, qu'on conduit en jouant ; en qui les sentiments d'honneur, de courage et de dévouement héroïque sont comme innés, et qui, pour tout dire en un mot, mérite la tendresse de ses maîtres et le bonheur. Voilà les qualités qu'on a célébrées à juste titre, parce qu'elles ont animé dans tous les temps nos généreux ancêtres. Aussi, tous les bons citoyens de nos jours descendent-ils, à coup sûr et en droite ligne, des Francs, vainqueurs des Gaulois. On sait que ce mot, en langue tudesque, signifie *libre*. Telle a été et sera la marque distinctive de leur éternel amour pour la Franchise, l'Honneur et la Liberté. »

(1) *Correspondance* de Grimm, VI, p. 202.

Cette conception, aussi généreuse que simpliste, d'une nation douée de toutes les vertus, inébranlablement attachée à son devoir et à son souverain, n'était pas uniquement un sacrifice au goût dominant du public : c'était, chez les auteurs comme chez les spectateurs, une revanche inconsciente des humiliations et des hontes dont le règne de Louis XV avait accablé la France. On éprouve le besoin de se figurer un âge d'or où tout flattait notre orgueil national, de se faire du peuple français une image brillante et héroïque, qui contraste avec les amertumes présentes. Ce siècle, qui possède si peu le don de la poésie, y aspire pourtant obscurément, et, sous ce règne de Louis XVI où tant d'énergies débordantes brûlent de s'employer à quelque grande œuvre, les ardeurs qui couvent sourdement s'offrent l'illusion d'une époque plus heureuse où elles auraient pu se dépenser à corps perdu. Le moyen âge exerce un irrésistible attrait sur les esprits les plus froids, les plus réfléchis, les plus dégagés du préjugé national. Grimm lui-même écrit, à propos de *Tancrède :*

« Il faut convenir que les mœurs de la chevalerie, mises en action, ont un charme inexprimable. Depuis les héros d'Homère et les familles tragiques de l'ancienne Grèce, on n'a rien trouvé d'aussi poétique que ces mœurs-là. Le courage et la galanterie, la dévotion et l'amour, la candeur, le désintéressement, la loyauté, la vie errante, les travaux pénibles entrepris pour deux beaux yeux, dont la cause, si importante pour leur chevalier, faisait si peu de chose au genre humain ; tout ce contraste de grand, de noble, de simple, de cérémonieux et de ridicule, offre bien au poète la plus belle carrière pour tous les genres de son art (1). »

Tout en critiquant les défauts énormes du *Fayel* de Bacu-

(1) *Corresp. litt.*, IV, p. 300.

lard d'Arnaud, il reconnaît que « la pièce a pourtant un mérite : c'est qu'on y trouve ce coloris du temps, cet esprit de chevalerie, cet alliage d'honneur, de bravoure, d'amour et de religion, qui donne à ces siècles si grossiers et si barbares un air si poétique (1) ».

Tandis que la Tragédie, à la suite de Voltaire, exploite ce nouveau filon, et obtient, avec le *Siège de Calais*, un des plus étonnants succès du siècle (2), le Drame ne reste pas en arrière : sur toutes les scènes, avec ou sans musique, ce ne sont que tournois, cours d'amour, combats en champ clos et galantes prouesses. On remue les trésors de nos vieux conteurs, que le comte de Tressan et Le Grand d'Aussy viennent de remettre au jour et, bien avant le Romantisme, le « genre troubadour » fait fureur. L'Opéra-comique, qui donne tant d'importance à la pompe du spectacle, se précipite avec enthousiasme sur cette nouvelle source de succès : Monvel retrace les aventures touchantes et héroïques de *Sargines* et de *Raoul de Créqui* ; Beaunoir, devançant Musset, met en scène, dans la *Nouvelle Omphale*, l'édifiante histoire de *Barberine* ; Sedaine, le maître du genre, intéresse les spectateurs aux amours contrariées d'*Aucassin et Nicolette* ou à la dure captivité de *Richard Cœur de Lion*. Le Théâtre-Français ne veut pas se laisser distancer par les scènes inférieures ; et tandis qu'Audinot fait courir tout Paris avec sa pantomime des *Quatre Fils Aymon*, les Comédiens Ordinaires du Roi cherchent à retenir le public par des spectacles analogues : Murville emprunte à nos anciennes chansons de geste le sujet de *Lanval et Viviane*, et Monvel accompagne de fan-

(1) *Ibid.*, VIII, p. 482.

(2) Nous ne mentionnons ici que cette tragédie, la plus importante de beaucoup dans son genre. Il y en aurait bien d'autres à citer, si l'on voulait établir la liste complète des tragédies nationales, depuis *Pharamond* de La Harpe, jusqu'à *Gaston et Bayard* du même Debelloy.

fares et d'évolutions militaires, le spectacle des *Amours de Bayard*, tandis que Piis et Pompigny célèbrent sur d'autres scènes, la bravoure et la continence du Chevalier sans peur et sans reproche (1). Sedaine s'épuise en vains efforts pour faire représenter *Maillard* et *Raymond V* ; Mercier se contente de livrer à l'impression son *Childéric Ier* et sa curieuse *Mort de Louis XI*.

Pour d'autres raisons, où l'imitation de Voltaire a peut-être autant de place que le souci de propagande philosophique, la période des guerres de religion offre aux dramaturges, un champ qui semble inépuisable. A cette époque où la *Henriade* trouve des lecteurs et même des imitateurs, on s'empresse de donner une forme scénique à tel ou tel épisode du poème de Voltaire. Un auteur obscur publie même, tout simplement, le *Siège de Paris, ou les vers de la Henriade de Voltaire, distribués en une tragédie en cinq actes, terminée par le couronnement d'Henri IV* (2) ; et dans cette production qui ne dut pas coûter beaucoup à son imagination, il conserve jusqu'aux personnages allégoriques qui tiennent lieu de merveilleux dans l'épopée voltairienne. Il se trouve heureusement des poètes plus originaux, et les événements qui ensanglantèrent la fin du XVIe siècle sont représentés sous les formes les plus diverses : tragédies, comme *Gabrielle d'Estrées* de Sauvigny ; tableaux historiques, comme le *François II* du président Hénault ; drames, avec Mercier dans la *Destruction de la Ligue* et *Jean Hennuyer*, ou Desfontaines dans la *Réduction de Paris* ; comédies historiques, comme la *Partie de Chasse* de Collé ; opéras-comiques enfin, avec Du Rozoy, qui, à deux reprises différentes, agrémente d'a-

(1) Les *Savoyardes*, au Théâtre-Italien ; le *Chevalier sans Peur et sans Reproche*, aux Variétés-Amusantes.

(2) Par l'auteur d'*Eulalie ou les Préférences amoureuses* (Bohaire-Dutheil), Paris et La Haye, 1780.

riettes les exploits du bon roi Henri ; il n'est pas jusqu'aux Boulevards qui ne s'avisent de célébrer la poule au pot sur leurs humbles tréteaux (1).

Sans doute nombre de ces pièces, parmi celles qui obtinrent les honneurs de la représentation, brillèrent plus par l'éclat extérieur de la mise en scène que par la compréhension intime de l'époque qu'elles prétendaient ressusciter, et c'est surtout quand il s'agira du décor et du costume que nous aurons à vanter leurs mérites. Les drames, du moins, réalisent ce progrès, de donner place au peuple à côté des grands personnages et de ne pas montrer toujours un seul côté de l'histoire. Tout en faisant des vœux pour les amours de Sargines et de Sophie, nous nous intéressons aux dévoués serviteurs du château à qui Monvel a donné une physionomie plus accentuée qu'à de simples confidents ; l'aimable Laurette, malgré son humble extraction, joue aussi son rôle dans la délivrance du roi Richard et sa gracieuse image laisse un peu dans l'ombre la figure majestueuse, mais effacée, de Marguerite, comtesse de Flandre et d'Artois (2). Dans la *Mort de Louis XI*, Mercier a obtenu, par le tableau contrasté des différentes classes de la société, de saisissants effets dont Casimir Delavigne a daigné se souvenir. Telles sont les scènes où le roi s'humilie devant la roturière brutalité de son médecin Jacques Coictier (3), et celle où il s'entretient incognito avec des paysannes, qui, malgré les efforts de Tristan et de Coictier, décochent, en babillant, plus d'une dure vérité à l'adresse du malheureux monarque. L'une

(1) Cf. pour plus de détails, pp. 199, 226, 240. On trouvera dans le catalogue Soleinne (III, p. 56), une liste de ces différentes pièces, qui complète et rectifie celle que Beuchot avait donnée dans la *Bibliographie de la France*. Un grand nombre d'entre elles n'ont pas été représentées et sont tout à fait insignifiantes.

(2) Monvel, *Sargines*. Sedaine, *Richard Cœur de Lion*.

(3) La *Mort de Louis XI*, sc. VII, X et XI

d'elles s'écrie : « Je ne voudrais pas, pour toute sa couronne, être à sa place... C'est pis que d'être mort, que d'être gardé comme cela. — Va ! va ! le pauvre homme, répond une autre, le pauvre homme, il voudrait bien se porter comme nous... Après tout, Dieu le guérisse !... Mais on dit qu'il est toujours malingre et soucieux. » On devine le dépit du roi, qui a donné les ordres les plus sévères pour que l'état de sa santé soit tenu secret. La suite de la conversation n'a pas lieu de le réjouir davantage :

TRISTAN

Vous aimez qu'il vive, n'est-ce pas ?

UNE PAYSANNE

Je ne lui voulons pas de mal.

AUTRE PAYSANNE

Notre mère prie Dieu tous les jours pour sa conservation.

TRISTAN, *bas, au roi.*

Vous entendez...

COICTIER, *à l'autre oreille du roi.*

Voilà qui doit vous faire plaisir.

LA MÊME PAYSANNE

Elle dit qu'elle a perdu un quart de son avoir sous le grand-père de ce roi-ci, et la moitié sous son père et sous son fils ; s'il en vient un autre, dit-elle, je n'aurai réellement plus rien du tout (1).

Voilà des effets scéniques que la Tragédie classique était, par son essence même, condamnée à s'interdire !

C'est dans un milieu bourgeois et parmi les détails les plus familiers que se déroule l'action poignante du *Maillard* de Sedaine. *Jean Hennuyer* et la *Destruction de la Ligue* offrent

(1) La *Mort de Louis XI*, sc. VIII. On connaît l'anecdote de Valère-Maxime, dont Mercier s'est inspiré ici.

des guerres de religion un tableau tout nouveau : les événements y sont considérés non plus d'en haut, mais d'en bas et étudiés dans leur répercussion sur les masses populaires : ici, c'est une famille de Lisieux qui apprend avec terreur le massacre de la Saint-Barthélemy, dont quelques-uns des siens, demeurés à Paris, sont les malheureuses victimes ; là, c'est un modeste intérieur de bourgeois parisiens, sur qui sévissent, plus terriblement que dans une noble maison, les horreurs de la famine, résultat du fanatisme catholique.

Mais nul n'a su tirer meilleur parti de l'introduction du peuple sur la scène que Collé, dans la *Partie de Chasse de Henri IV*. Le troisième acte, particulièrement, avec son dîner de paysans où la légendaire bonne humeur du Béarnais a une si heureuse occasion de s'exercer, est une excellente trouvaille scénique, qui fait au dialogue de *Louis XI*, précédemment cité, un curieux pendant. Le bon roi a tout lieu de se féliciter de n'être pas connu de ses interlocuteurs ; car il n'entend, sur son compte, que de bonnes et réconfortantes paroles. Après avoir, en vain, essayé de lutiner la jolie et vertueuse Catau, il aide lui-même à mettre le couvert ; et quand, après un frugal repas, arrive l'heure des chansons, il joint sa voix à celle de ces braves paysans, qui entonnent successivement tous les refrains qui lui sont le plus chers : *Si le Roi m'avait donné Paris sa grand'ville*, *Charmante Gabrielle*, *et Vive Henri IV*. Puis il se voit obligé de boire lui-même à sa propre santé :

MICHAU

Mais parguenne, monsieur, beuvons à la sentai de ce bon roi, et vous l'y dirai, au moins ; mais dites-l'y, vous qui avais l'honneur de l'approcher ; dites-l'y ; promettais-le moi.

HENRI, *dans l'attendrissement.*

Je vous le promets, il le saura sûrement.
(*Ils se versent du vin et choquent tous avec le roi.*)

MARGOT, *se levant pour choquer.*

Et que je l'bénissons.

MICHAU, *debout et choquant.*

Et que je le chérissons.

CATAU, *debout aussi et choquant.*

Et que je l'aimons pus que nous-mêmes.

RICHARD, *debout et s'allongeant pour choquer.*

Et que nous l'adorons.

HENRI, *attendri au point d'être prêt à verser des larmes.*

Je n'y puis... plus tenir... je suis prêt... à verser des larmes... de tendresse et de joie (1).

Trop souvent sans doute, seigneurs et hommes du peuple parlent le langage du XVIIIe siècle ; trop souvent, les raisonnements philosophiques se substituent à la croyance simple et sincère dont les chroniqueurs sont les naïfs interprètes. Dans *Sargines*, par exemple, après avoir sacrifié à la couleur locale, en agrémentant son dialogue d'archaïsmes tels que *destrier*, *palefroi*, ou *damoisel*, Monvel prête à son héroïne des propos qui sentent bien peu le moyen âge. L'oncle de Sophie veut lui imposer un mariage pour lequel elle ne se sent aucune inclination :

L'amour, lui dit-il, sera le fruit du temps et de l'estime ; enfin, Sophie, le roi l'exige, et moi, dont vous devez respecter les droits, je vous l'ordonne.

(1) Acte III, sc. II. Cette scène, dont l'origine se trouve dans les pièces étrangères, imitées par Collé, a été copiée, — et bien platement, — par ses contrefacteurs, Du Rozoy, dans *Henri IV*, Boutillier et Desprez de Walmont dans le *Souper d'Henri IV, ou le Laboureur devenu gentilhomme.*

SOPHIE

L'autorité du monarque et les droits d'un oncle sur moi sont incontestables, et je les respecte, mais ils ne s'étendent pas sur des sentiments indépendants... même de notre volonté (1).

On est également surpris de voir, dans *Raymond V* de Sedaine, la comtesse de Boulogne composer un fabliau ou comédie à trois personnages (?), d'entendre des troubadours ou des courtisans déclamer contre l'orgueil de la caste militaire, ou mieux encore, contre les pièces à grand spectacle (2), et de rencontrer, en cette époque si peu philosophe, une déclaration comme celle-ci :

Sans manquer au respect que je dois au rang, mon expérience sépare aisément le souverain de tout le faste qui l'environne ; je ne vois jamais que l'homme en lui (3).

Dans *Paris Sauvé*, Maillard s'écrie, au moment le plus pathétique : « Ma fille, sois citoyenne. » Ailleurs, un personnage du temps de Charles V adresse à Dieu cette prière : « Ciel, prenez pitié de la France, quand elle est sous le joug de l'aristocratie (4). »

Faut-il s'étonner, après cela, d'entendre des bourgeois parisiens de 1594, au milieu des horreurs du siège, passer en revue et discuter copieusement toutes les questions politiques, religieuses et sociales qui ont alimenté depuis la polémique encyclopédiste (5) ? Avec Mercier, il faut s'attendre

(1) Monvel, *Sargines*, acte III, sc. 8.
(2) Sedaine, *Raymond V, comte de Toulouse*, acte IV, sc. 1 et 5.
(3) *Ibid.*, acte II, sc. 1.
(4) Sedaine, *Maillard ou Paris sauvé*, acte V, sc. 11. Plancher-Valcour, la *Journée de Charles V*, acte I, sc. 6.
(5) Mercier, la *Destruction de la Ligue*, *passim*. Cela n'empêche pas les *Mémoires secrets* de louer l'exactitude historique dont Mercier a fait preuve dans ce « tableau fidèle des actions et des préjugés de nos ancêtres, braves et trompés », et de le féliciter de n'y avoir rien ajouté de son propre fonds. (T. XXI, 30 juil. et 4 août 1782.)

à tout, même à voir François de Paule nier le pouvoir des reliques, proclamer l'inanité de la confession et devancer la *Profession de foi du Vicaire savoyard* (1).

Les paysans du temps de Henri IV sont aussi, dans certains drames, de terribles raisonneurs : « Apprenez, dit l'un, qu'un laboureux honnête homme peut être admis à la table d'un roi. » Et comme le monarque dit à un autre : « Vous avez de l'esprit. — Oh ! répondit-il, j'avons un gros bon sens pour me guider. M'est avis que c'est bian assez pour nous autres, gens de campagne, à qui on refuse souvent jusqu'à l'instinct (2). »

Même lorsqu'ils ne philosophent pas, tous ces gens d'autrefois sont fort en avance sur leur siècle : à en croire certain opéra-comique touchant (3), du temps de Bayard, les Savoyards avaient déjà coutume d'émigrer en masse à Paris, pour y jouer de l'orgue de Barbarie, y danser au son des castagnettes et y montrer la lanterne magique.

Ne soyons pas trop sévères pour ces anachronismes, dont le Drame n'avait pas le monopole : rappelons-nous comment, à la même époque, on travestissait cette antiquité que l'on croyait si bien connaître. Sans parler des pièces où la mort de Socrate (4) servait de prétexte à toutes sortes d'allusions contemporaines et à l'exposé d'une philosophie qui n'avait que de lointains rapports avec les doctrines du maître de Platon, nous trouvons, dans les curieux essais dramatiques de Fontenelle, une comédie intitulée *Macate*, qui se passe dans la Grèce antique, où deux personnages se battent en duel, et où le héros prie son valet de lui allumer une bou-

(1) Mercier, la *Mort de Louis XI*, sc. XLI.
(2) Boutillier et Desprez de Walmont, le *Souper d'Henri IV*, sc. 9 et 14.
(3) Les *Savoyardes* de Piis.
(4) De Voltaire (1759) et de Sauvigny (1763).

gie ; dans le *Testament*, dont l'action se déroule à peu près à la même époque, on compare un projet aventureux à un « petit château de cartes, qu'un souffle peut renverser (1) ». Cinquante ans plus tard, Lonvay de la Saussaye trace, dans *Alcidonis*, un tableau de la vie athénienne qui sent un peu trop son Parisien du temps de Louis XV :

L'aimable noblesse athénienne se dépêche de vivre. Nos Laïs, nos Phrynés, le vin de Chio, les veilles, les plaisirs de toutes sortes, vous les expédient avant leur sixième olympiade. Ils ne laissent après eux, ni héritiers, ni héritages : c'est la règle. Mais en récompense, force esclaves très lestes, des meubles charmants, des bijoux du dernier goût, et des créanciers qui font tout vendre.

Tout cela est à peu près aussi grec que ces Athéniens d'hier, qui s'engouent du brave général Agathos « bon, brave à la guerre » et font blanchir leur linge à Corinthe (2). Il y a mieux encore : Lourdet de Santerre fit représenter, en 1782, un opéra intitulé l'*Embarras des Richesses*, dont la scène est à Athènes, au temps de Périclès : on y achète un jardin au prix de deux cents louis ; on y parle du dimanche et du carême, et dans le ballet, figurent les quatre parties du monde, y compris l'Amérique.

En somme, le Drame, malgré toutes ses imperfections, n'a pas travesti d'une manière aussi ridicule notre histoire nationale. Sachons lui gré d'avoir introduit dans le théâtre historique un peu plus de mouvement et de vie. Ces changements à vue, ces défilés, ces batailles rangées, ces incendies et ces apothéoses, que la critique raillait si dédaigneusement, avaient du moins le mérite de rompre avec l'immobilité

(1) Fontenelle, *Macate*, acte I, sc. 5. Le *Testament*, acte I, sc. 2.
(2) Dans *Lysistrata* de M. Maurice Donnay.

et la monotonie de la Tragédie classique et de préparer, de très loin, le triomphe d'une conception plus large du Théâtre.

A cet égard, les drames les plus curieux ne sont pas toujours ceux qui furent représentés. Il en est au contraire où l'auteur, n'ayant plus à compter avec les lacunes d'une mise en scène imparfaite et routinière, laissant libre cours à toutes les fantaisies de son imagination, a devancé, — sans soupçonner que de pareilles audaces pussent bénéficier un jour d'une réalisation scénique, — nos pièces historiques modernes, à tableaux multiples et variés. Si les changements de lieu ne parviennent pas à donner de la vie et de l'intérêt au didactique et ennuyeux *François II* du président Hénault, il en va tout autrement avec les curieux essais de Mercier : la *Mort de Louis XI* et le *Portrait de Philippe II*, resserrés et débarrassés de tout le fatras déclamatoire qui les alourdit, fourniraient, aujourd'hui encore, de bons scénarios de drames anecdotiques et pittoresques.

La première de ces pièces s'ouvre par la conversation d'un courrier et d'une sentinelle presque centenaire, qui repassent, pour l'instruction du spectateur, toute l'histoire du siècle écoulé ; mais à cette gauche exposition, d'invention médiocrement heureuse, succède un défilé de scènes curieuses et variées. Nous assistons aux précautions innombrables et singulières prises pour protéger la vie chancelante du roi ; nous sommes initiés à toutes ses manies bizarres ou cruelles, aux terreurs folles que lui cause l'idée de la mort. Coictier le rudoie et François de Paule lui parle de la vie éternelle ; la trahison de La Balue est réprimée avec la cruauté que l'on sait ; les ambassades succèdent aux ambassades ; après l'envoyé du sultan Bajazet, ce sont les députés de la Suisse, dont la farouche et démocratique indépendance irrite le monarque. Puis, s'enchevêtrant et s'entrecroisant avec des scènes d'un ton tout différent, ce sont les intrigues de cour,

au-dessus desquelles s'élève la droite figure du Dauphin ; puis la mort du prince, qu'accompagnent bien peu de larmes, et tout aussitôt, les querelles qui s'élèvent entre les candidats à la régence. D'un bout à l'autre perce un visible effort pour créer un tableau sans cesse mouvant et changeant, qui, par de saisissantes oppositions et par la recherche minutieuse du détail précis et pittoresque, donne l'illusion de la vie.

Le *Portrait de Philippe II* offre encore plus de variété et de contrastes. Les premières scènes, qui se passent au monastère de Saint-Just, posent aussitôt l'un en face de l'autre les deux caractères nettement opposés de Philippe II, fanatique et froidement cruel, et de Don Carlos, esprit ouvert, cœur ardent, plein d'audace juvénile. C'est d'abord par des conversations que nous apprenons à connaître ces deux personnages, ainsi que la tendre et malheureuse Elisabeth et l'inquisiteur Montalte, le futur Sixte-Quint, dont se devinent déjà les secrètes ambitions. Mais bientôt la scène s'anime : voici, sur une place de Madrid, l'émouvant spectacle d'un auto-da-fé ; supplications vaines d'Elisabeth en faveur du comte d'Egmont ; indignation de Don Carlos ; soupçons du roi. Puis, l'auteur nous fait assister, dans une chambre du palais, aux sinistres projets que trame le monarque catholique contre tout ce qui, en Europe ou dans le Nouveau-Monde, semble faire obstacle à la foi. On arrête Don Carlos ; il veut se tuer, on le désarme : malgré les prières d'Elisabeth, il sera jugé par les inquisiteurs, ainsi que son ami le comte de Posa. Sa profession de foi, où éclatent tout ensemble et l'ardent amour du Christ, et le mépris le plus profond pour un clergé fanatique, porte à son comble la rage des juges, qui prononcent une condamnation à mort dont le public ne sera point informé. Après un dialogue émouvant entre le roi et Elisabeth, qui se sait empoisonnée

par son ordre, on annonce que la Flandre est en révolte. La reine s'est confessée ; elle va expirer : un instant Philippe se sent troublé par un commencement de remords ; mais les exhortations de ses conseillers, et une bulle du pape, qui l'encourage à persévérer, ont bien vite raison de ces tardifs scrupules... Cette rapide analyse suffit à montrer combien, malgré tous les défauts que nous lui connaissons, Mercier était entré dans l'esprit du drame shakespearien, où des êtres de chair et de sang marchent, courent, agissent, où se succèdent et se mêlent sans cesse le sérieux et le plaisant, l'amour et la politique, les plus sublimes élans et les détails les plus familiers: conception du théâtre entièrement opposée à celle de la Tragédie classique, tentative déjà romantique, à laquelle il ne manquait, pour réussir, que du génie chez l'auteur et, chez les spectateurs, un esprit moins hostile et mieux préparé à de telles audaces.

III

Si le Drame apporte certains progrès dans la représentation extérieure des grandes époques, son infériorité éclate dès qu'il aborde l'étude psychologique des personnages célèbres. Il est plus facile assurément de nous faire visiter, jusqu'en ses recoins les plus secrets, le château de Plessis-lès-Tours, ou de nous étourdir du bruit des canonnades et des fanfares guerrières, que de démêler les sentiments complexes qui pouvaient agiter l'âme d'un Louis XI ou d'un Henri IV ; aussi, ces figures de premier plan, où triomphait la subtile analyse du XVIIe siècle, sont-elles singulièrement sacrifiées, non seulement dans les opéras-comiques ou les drames à grand spectacle, mais dans les œuvres mêmes qui affectent de plus hautes visées artistiques ; et c'est un des

plus graves reproches que la critique ait pu adresser, tant à la Tragédie historique qu'au Drame.

Grimm relève vertement le parti pris de flagornerie nationale qui a poussé Debelloy à dénaturer les caractères de Philippe VI et d'Edouard III ; il montre « combien il est absurde d'avoir fait de Philippe de Valois un roi à peu près aussi despotique que Louis XIV, et de lui avoir prodigué, dans tout le cours de la pièce, des déclarations d'amour qu'un Henri IV peut seul mériter ». Il ajoute que « le rôle d'Edouard, si grand et si brillant dans l'histoire, est plat et misérable dans la tragédie (1) ».

C'est dans un sens tout différent, mais avec une méthode non moins simpliste, que certains dramaturges philosophes interprètent les sentiments des personnages les plus marquants de l'histoire moderne. Nous ne prétendons point relever ici toutes les inexactitudes de ce genre que le Drame du XVIIIe siècle a pu se permettre. Il serait aisé de rassembler en un portrait grotesque les traits de galanterie fanfaronne dont il a plu à maint barbouilleur de travestir la noble figure du Chevalier sans peur et sans reproche (2).

(1) *Corresp. litt.*, VI, p. 203.

(2) Autreau, le *Chevalier Bayard*, comédie en 5 actes, en vers libres (1731). Monvel, le *Chevalier sans Peur et sans Reproche ou les Amours de Bayard*, comédie héroïque en 3 actes (1786). Pompigny, *Bayard ou le Chevalier sans Peur et sans Reproche*, comédie héroïque en 3 actes, en vers (1787). Du Rozoy, le *Siège de Mézières*, comédie lyrique en 3 actes, en vers libres (1788). De Piis, les *Savoyardes ou la Continence de Bayard*, comédie en un acte, en prose, mêlée d'ariettes (1789). Les *Costumes et Annales des Théâtres* publient (t. V, n° 18) une amusante lettre, datée des Champs-Elysées, où Bayard en personne est censé protester contre les travestissements dont il a été l'objet : « Mon plaisir s'est bientôt changé en colère, quand j'ai su qu'on me travestissait en rhéteur sur l'un de vos théâtres, et qu'après m'avoir fait marivauder à la Comédie-Française, on me prêtait sur la scène italienne un langage ampoulé, ridicule, enfin, une ostentation de philosophie étrangère à mon caractère comme à mon état et à mon siècle. »

A quoi bon insister sur le ridicule de la *Jeanne d'Arc* de Desforges (1790), simple série d'images d'Epinal en musique ? Mais, ce qui gâte singulièrement d'autres œuvres, plus sérieuses et plus étudiées, c'est le dédain du détail psychologique, l'absence complète de ces nuances délicates qui, chez les vrais maîtres, font des personnages les plus fameux de l'histoire des êtres semblables à nous, complexes et vivants.

Pour Mercier, par exemple, un personnage historique incarne un vice dominant, une vertu essentielle, un préjugé ou une croyance, et il s'en va, comme mû par une force aveugle, débitant jusqu'à perte d'haleine toutes les déclamations auxquelles peut prêter l'abstraction qu'il a plu à l'auteur de lui faire représenter. Il est vraiment trop simple de ne voir en Louis XI qu'un monarque affaibli et imbécile, affolé par l'idée de la souffrance et de la mort, « en un mot, le Malade imaginaire sur le trône (1) » ; et dans Philippe II, qu'un hypocrite vulgaire, et qui étale candidement son hypocrisie (2). Ce sont là, non des hommes, mais de naïves marionnettes, dont nous voyons trop les grossières ficelles.

Plus d'un dramaturge pouvait, il est vrai, s'imaginer de bonne foi avoir donné à ses personnages un caractère d'indiscutable vérité, grâce à un procédé dont se sont servi en particulier tous ceux qui ont mis Henri IV sur la scène : il consiste à faire prononcer au roi un certain nombre de phrases connues, empruntées textuellement aux chroniqueurs. Le moyen de nier la vérité des sentiments, quand ils s'expriment dans les termes mêmes que l'histoire nous a transmis ? Le malheur est qu'un rôle ne peut être entièrement composé de bribes ainsi extraites de ces estimables documents ; l'auteur imagine des transitions, confectionne des soudures, com-

(1) Le mot est de Chaillet (*Journal Helvétique*, cité par Béclard, *Sébastien Mercier*, p. 321).
(2) Cf. Béclard, *op. cit.*, p. 317.

mente les mots célèbres en des développements de son cru, et ce placage, souvent maladroit, est d'autant plus choquant qu'une partie du dialogue est à peu près authentique.

Collé compulse les *Mémoires de Sully* ; Mercier met à profit l'*Esprit de la Ligue* d'Anquetil ; Desfontaines et Du Rozoy rassemblent en un patient travail de marqueterie les phrases célèbres du bon roi. Et pourtant, quelle différence entre les portraits que chacun d'eux nous en donne !

Chez Collé, c'est le Henri IV de la légende gauloise, enjoué et vert-galant, ami des humbles et sévère aux grands, qui supporte avec entrain et belle humeur le fardeau de la royauté. L'auteur déclare lui-même dans sa préface qu'il n'a pas voulu nous montrer « le grand roi, le premier capitaine de son siècle, mais le héros en déshabillé (1) ». Tel il nous apparaît dans le monologue du second acte, où, égaré à la chasse et épuisé de fatigue, il s'assied au pied d'un arbre : « Oh ! oh ! dit-il, cette place-ci n'est pas trop désagréable ; ah ! mais, là, l'on n'y passerait pas mal la nuit ; ce coucher-ci n'est pas trop dur ; j'en ai, parbleu, trouvé parfois de plus mauvais. » Il éclate de rire en pensant au sermon que va lui infliger Sully, au retour de son équipée, et il s'amuse à contrefaire son fidèle et maussade ministre (2).

Avec Mercier, la note change. Le roi de France et de Navarre est un philosophe déclamateur et sensible, qui gâte sa bienfaisance par les phrases creuses et alambiquées dont il l'accompagne. N'est-il pas surprenant de voir Henri IV

(1) Avertissement, en tête de la *Partie de chasse*, au tome premier du *Théâtre de société*. Cette conception de Henri IV est si populaire qu'elle influe même sur la peinture d'autres souverains ; ainsi, dans *Sargines* de Monvel, le roi Philippe-Auguste, qui plaisante au moment de voler au combat, est une réplique, plus faible et plus pâle, de cette figure chère au public.

(2) La *Partie de Chasse de Henri IV*, acte II, sc. 9.

Phototypie Baisa & Bouttagny — Lyon

LA PARTIE DE CHASSE DE HENRI IV

Acte III, Sc. II.

(Répertoire du Théâtre-Français *de Petitot, t. XXIV).*

devancer Rousseau et prêcher l'égalité des conditions et la religion naturelle ?

Le poids de ton nom, dit-il à Sully, tes vertus, ta mâle probité, te rendent chef d'un parti que je ne puis plus favoriser trop ouvertement, mais auquel je serai toujours attaché de cœur et d'esprit ; non qu'il soit exempt de la fange qu'il a contractée par son voisinage avec le papisme, mais il secouera le reste de ses viles superstitions, et l'on verra naître bientôt une religion que la dignité de la raison humaine pourra avouer sous le regard de la divinité.

Et tandis que Sully aperçoit dans une vision prophétique l'avenir glorieux de la France, passant du catholicisme au protestantisme, puis du protestantisme à un déisme vague, Henri IV déclare qu'il voudrait pouvoir proscrire « et le tribut immense annuel payé à la chaire de Saint-Pierre, et le célibat scandaleux des prêtres, et cette armée inutile de cénobites, et toutes ces chaînes arbitraires et bizarres qui attentent également aux privilèges de l'homme et du citoyen (1) ». On imagine l'effet produit par le mot fameux sur la « poule au pot », introduit au milieu de cette phraséologie prudhommesque. Plus loin, le roi décoche à Biron une tirade de deux pages sur les vertus du peuple :

Vous aussi, vous auriez l'injustice commune à tous les grands, qui ne veulent croire à l'élévation des sentiments que dans les rangs les plus distingués ! La générosité, la noblesse, la franchise appartiennent aussi aux classes inférieures. Je l'ai éprouvé plus d'une fois. J'ai trouvé des secours dans la plupart de ceux que l'orgueil dédaigne. Oui, oui, c'est le peuple qui est franc, qui oblige et qui aime... Je vois que vous ne connaissez point la nation... Savez-vous que le plus infortuné des hommes, le plus trompé, le plus ennuyé, serait le souverain qui ne serait environné, ne régnerait que sur des grands seigneurs (2).

(1) La *Destruction de la Ligue*, acte II, sc. 3.
(2) La *Destruction de la Ligue*, acte II, sc. 9.

Quant à Du Rozoy, Desfontaines, Boutillier, et autres écrivailleurs, on devine quel langage, aussi indigent et ridicule d'idées que de style, ils pouvaient prêter à Henri IV :

Qui ? moi ? lui fait dire l'un d'entre eux, je refuserais de partager le souper d'un brave laboureur, d'un honnête citoyen ? Non. Jamais je n'écarterai de ma personne ceux qui en sont les premiers soutiens. Je voudrais pouvoir admettre tout mon peuple à ma table. (*Avec chaleur.*) Oui, Français, loin de vous éloigner, Henri voudrait s'environner de tous vos cœurs, les fixer près de lui, et vous montrer, dans votre Roi, un père sensible et tendre, empressé d'assurer le bonheur de ses enfants (1).

Ailleurs, ses mots historiques s'entremêlent d'un galimatias philosophique et sentimental des plus réjouissants. Au moment de livrer bataille, il reçoit une lettre de Sully, la lit, et s'écrie : « A quelles épreuves on met aujourd'hui ma sensibilité ! ». Puis il adresse à Crillon ce billet : « Pends-toi, brave Crillon, nous avons vaincu à Arques, et tu n'y étais pas. Adieu, brave Crillon, je vous aime à tort et à travers », et il s'exclame alors dans un élan lyrique :

Amis, sujets fidèles, jamais vous ne pourrez comprendre ce qu'a souffert ce cœur trop sensible. Mes yeux, en s'ouvrant, ont vu ma patrie livrée aux flammes. Combien de fois le poison ou le fer ont attenté sur mes jours ! Et vous, Français ! vous que je porte en mon sein, pourquoi vous refuser à mes bienfaits ? Ce n'est pas la première fois que j'ai versé des larmes avant de vous combattre..., etc. (2).

Le mieux avisé en cette circonstance fut Voltaire, qui, sentant la difficulté de présenter dignement une telle figure sur le théâtre, confia aux différents personnages de la *Comtesse*

(1) Boutillier et Desprez de Walmont, le *Souper d'Henri IV*, sc. 12.
(2) Du Rozoy, *Henri IV*, acte II, sc. 3.

de Givry le soin de nous faire connaître par des récits et des allusions toutes les vertus du bon roi, dont on parle sans cesse, et qu'on voit paraître tout juste à la dernière scène, pour donner au dénouement plus d'ampleur et de majesté. Cette louable discrétion ne réussit pas à faire de la *Comtesse de Givry* une bonne comédie ; mais que d'anachronismes ridicules nous eussent été épargnés, si les autres dramaturges avaient agi aussi prudemment !

Il n'était pas moins audacieux pour un poète dramatique de prétendre ressusciter Molière. Deux écrivains pourtant l'ont osé, Mercier et Cubières, deux novateurs qui ne connaissaient point d'obstacles, et que réunissaient une commune sympathie pour toutes les singularités, un commun mépris pour le sage et rigide Despréaux. La pièce de Mercier, imitée de Goldoni, contient assurément quelques agréables scènes épisodiques, et le personnage de Chapelle — dont l'idée revient en partie à l'auteur français — est assez finement dessiné. Mais quel singulier langage tient le héros principal, et quels propos d'un moliérisme douteux :

Les hypocrites frémiront dans l'attente des rayons vengeurs que je vais rassembler sur leur tête...
La gloire est belle, mais elle altère et ne rafraîchit point.

Il y a mieux : Molière, qui employa son génie à tirer des effets comiques de sujets qui, par leur essence même, semblent profondément tristes et amers, se pose, dans la pièce de Mercier, comme une sorte de précurseur incompris du Drame :

On me commentera, on noiera dans un tas d'idées fausses les notions les plus claires. On me fera penser ridiculement, on voudra tout justifier sans choix et sans raison ; on se servira de mon nom même pour arrêter les progrès de l'art et barrer

ceux qui viendront après moi, ainsi que l'on m'oppose perpétuellement mes devanciers. On ne me louera enfin, que parce que je ne serai plus (1).

Cubières fait aussi prédire à Molière, non plus l'hostilité de la critique aux innovations du Drame, mais la décadence et le rapetissement de la Comédie. Voici les conseils littéraires que donne à Chapelle l'auteur du *Misanthrope :*

Voulez-vous réussir ? Peignez dans vos ouvrages
L'homme de tous le temps, celui de tous les âges ;
Dessinez largement ; que de tous vos portraits
A Paris comme à Londre on admire les traits ;
Aux peintres de boudoir laissez la miniature,
Et soyez, s'il se peut, grands comme la nature (2).

Si l'on fait grâce au style, on trouvera certainement plus conforme aux idées de Molière ce testament littéraire ; car c'est bien un testament: la pièce fort bizarre de Cubières nous fait assister aux derniers moments du grand poète, qui, dans les affres de l'agonie, décoche encore à son médecin quelques cinglantes plaisanteries. Le choix singulier du sujet dérouta les spectateurs, qui accueillirent avec une excessive sévérité cet ouvrage où l'on rencontre quelques agréables épisodes, notamment celui où Molière fait répéter une scène du *Malade Imaginaire* à Isabelle et Baron, dont il protège contre sa femme la passion naissante.

Le culte des grands hommes, dont les pièces sur Henri IV et sur Molière, sur Montesquieu et sur Frédéric II (3) marquent le début, devait autoriser bien d'autres singularités, dont le public ne songera guère à s'offusquer. Dès 1790,

(1) *Molière*, acte I, sc. 7. Acte IV, sc. 12 et 15.
(2) La *Mort de Molière*, acte I, sc. 6.
(3) De Willemain d'Abancourt, Mercier, Pilhes et Mme de Montesson pour le premier, Faur pour le deuxième.

Bouilly met sur la scène *J.-J. Rousseau à ses derniers moments*, en attendant qu'il y montre Mme de Sévigné écrivant ses lettres et même Descartes composant le *Discours de la Méthode* (1). Après la série des apothéoses révolutionnaires et thermidoriennes, aussi enthousiastes que contradictoires, le vaudeville s'emparera de toutes les célébrités passées ou présentes et glorifiera pêle-mêle, sur des airs connus, Voltaire et Jeanne d'Arc, Diane de Poitiers et Turenne, Bayard et Ninon, le 18 brumaire ou le « retour des Lys (2) ». L'honnête Bouilly va trouver des continuateurs applaudis avec Alexandre Duval, Scribe et Sardou ; et dans les gauches essais de Cubières, de Du Rozoy et de Mercier, comme dans l'agréable comédie de Collé, nous découvrons les premiers exemplaires de ce genre « éminemment français » : l'anecdote historique à forme dramatique.

IV

Dans plus d'un drame la scène est transportée en pays étranger ; mais il se révèle rarement chez l'auteur un sens bien aigu de l'exotisme et l'on peut affirmer sans crainte que *Paul et Virginie* n'a pas d'équivalent contemporain au théâtre. Le Drame, comme la Tragédie, ne représente les mœurs et les usages des autres nations, que pour les opposer aux abus qui oppriment la nôtre, ou pour y trouver un

(1) Bouilly, *René Descartes*, trait historique en 2 actes (1796), *Madame de Sévigné*, comédie en 3 actes (1805). On publie, vers la même époque, plusieurs autres pièces sur J.-J. Rousseau. (V. *Catalogue Soleinne*, t. III, p. 63.)

(2) Rien de plus instructif, à cet égard, que le répertoire du Théâtre du Vaudeville, de 1800 à 1820, et la liste des œuvres de Dupaty, Théaulon, Désaugiers, etc. (Cf. *Catalogue de la Bibliothèque de M. de Soleinne*, II, pp. 249 et sqq., III, pp. 196-197.)

prétexte à des effets piquants et inédits de costumes et de décors : de pareilles arrière-pensées de polémique ou de mise en scène sont médiocrement compatibles avec une étude vraiment artistique et désintéressée.

Nous savons pourtant à quel point on s'engoue alors des littératures du Nord, et quelle influence l'Allemagne, et surtout l'Angleterre ont eue sur notre théâtre. Mais lorsque les œuvres étrangères sont transplantées sur notre scène, on s'attache précisément à les débarrasser du goût de terroir trop prononcé qui pourrait rebuter les amateurs français, et chaque écrivain pratique plus ou moins, sur des ouvrages inférieurs, les mutilations auxquelles Ducis soumet les chefs-d'œuvre de Shakespeare. Dans la plupart des pièces soi-disant anglaises, il suffirait de modifier, avec les noms des personnages, quelques détails purement extérieurs, pour en faire des œuvres toutes françaises ; et quand, par aventure, l'une d'elles, comme le *Tom Jones* de Desforges, a conservé quelque saveur britannique, les journaux lui en font un grief (1). Le *Béverley* de Saurin, n'a rien de particulièrement anglais ; chez Mercier, *Barnwell* se transforme en *Jenneval*, pour se franciser plus à l'aise. En 1764, la critique loue Chamfort d'avoir, le premier, mis un quaker sur le théâtre, dans la *Jeune Indienne* ; et ce type de bourru bienfaisant reparaîtra ensuite dans plus d'une pièce à décor et à costumes anglais (2) ; or, ce personnage, avec ses brusques saillies et sa bonté native, ressemble terriblement au Freeport de l'*Ecossaise*, dont la nouveauté avait, dès 1760, séduit si fort le public ; et l'on sait combien est léger le vernis d'exo-

(1) *Journal de Paris*, 23 octobre 1782. *Mém. secrets*, XXI, 23 et 29 octobre 1782.

(2) Par exemple, dans *Tom Jones* de Poinsinet, ou dans des pièces jouées sur les petits théâtres, comme les *Torts apparents ou la Famille américaine* de Gorgy (Variétés-Amusantes, 1787).

tisme, dont Voltaire a recouvert, — sous l'égide du pseudo David Hume — sa mordante satire. Quant au *Fabricant de Londres* de Falbaire, ou à l'*Orphelin Anglais* de Longueil, qui pourrait dire en quoi ils se distinguent d'un marchand de la rue Saint-Denis ou d'un jeune ébéniste du Faubourg Saint-Antoine ? Situations touchantes, intrigue romanesque, sentimentalité débordante, tels sont les éléments que l'on emprunte à la littérature anglaise, parce qu'ils concordent parfaitement avec les aspirations du public français contemporain ; mais, au fond, c'est en plein Paris que se passent la plupart de ces pièces d'origine ou d'inspiration plus ou moins britannique.

Le procédé est le même avec les œuvres allemandes. On ne saurait s'étonner que Rochon de Chabannes, adaptant *Minna de Barnhelm* à la scène française, ait supprimé le personnage déplaisant de Ricaud de la Marlinière, qui eût choqué notre amour-propre national ; mais les modifications qu'il fait subir à la comédie de Lessing, portent sur presque tous les détails qui donnaient à l'ouvrage une saveur franchement germanique. De même, dans *Henriette* de Mlle Raucourt, l'auteur supprime, en vue de la représentation, de grosses plaisanteries d'une lourdeur bien teutonne (1), qui ajoutaient une note assez pittoresque à ce tableau de la vie des camps, mais que n'aurait pas supportées le goût délicat et exclusif de notre public ; la *Discipline militaire du Nord* de Moline, ne nous apprend rien sur les armées étrangères, sinon que les règlements y étaient plus rigoureusement appliqués aux officiers que chez nous, et

(1) Ainsi, à l'acte II, sc. 4, un tambour offre le bras à la vivandière ; celle-ci devait lui répondre : « C'est plutôt moi qui vous le donnerais ; car vous êtes rond comme votre tambour : vous avez plus l'air de rouler que de marcher. Allons, venez, bon sujet ! » Cette réplique fut supprimée.

cette plate rapsodie ne fait que reprendre maladroitement, après Sedaine et Mercier, le thème des deux *Déserteurs*. Dans *Auguste et Théodore*, la cour de Frédéric II n'est marquée d'aucun trait particulièrement germanique, et l'hôtelier allemand que l'on nous présente a pour caractère distinctif de n'aimer que les voyageurs français. En vain chercherions-nous parmi toutes ces adaptations étrangères une œuvre où l'on essayât d'initier le parterre parisien à la vie intime et familière des peuples voisins ; pareille originalité eût été mal accueillie : rappelons-nous que les gazettes les plus favorables au cosmopolitisme littéraire et les plus empressées à faire connaître à la France les productions étrangères n'analysent jamais une pièce allemande ou anglaise sans montrer combien elle serait impossible à transporter directement sur notre théâtre.

Nous savons déjà que les Espagnols du Drame et de l'Opéra-comique ont surtout pour modèles Almaviva, Rosine et Figaro (1). Trouverons-nous une intime et profonde compréhension de l'âme slave dans le drame de Desforges, *Féodor et Lisinka* ? Ce serait beaucoup demander ; du moins, l'auteur, qui avait voyagé en Russie, agrémente-t-il ce gros mélodrame de quelques curieux effets de couleur locale : le tutoiement dont usent tous les personnages, la rudesse sauvage qu'y montrent les gens du peuple, donnèrent aux spectateurs une impression d'exotisme qu'ils éprouvaient rarement, et dont l'auteur lui-même craignait l'imprévu (2). Certains de ses confrères se piquaient d'une exactitude plus minutieuse encore : Beaunoir nous avertit que les Derviches de sa *Vénus Pélerine* dansent un ballet sur l'air authentique du temple de Péra, à Constantinople, extrait d'un manuscrit

(1) Cf. p. 45.
(2) *Mémoires Secrets*, XXXV, 25 septembre 1786.

de la Bibliothèque Royale. Malheureusement rien, dans le ton ni dans la couleur du dialogue, ne rappelle l'Orient, et l'action est conduite par les dieux de la mythologie grecque, galamment modernisés suivant la formule de Parny. Faut-il ajouter à cette liste tous les Turcs de fantaisie, depuis les *Trois Sultanes* de Favart, jusqu'à *Euphrosine et Coradin*, sans oublier les Tartares de Dejaure qui chantent ingénument :

Sachez que les Tartares
Ne sont jamais barbares
Qu'envers leurs ennemis ;
Mais des belles ils sont amis (1).

Le Drame n'a rien à envier sur ce point à l'Opéra-comique : non moins niais et non moins ridicules sont les innombrables nègres, vertueux, sensibles et baragouinants, qui envahirent toutes les scènes parisiennes, y compris celle de la Comédie-Française, dans les années qui précèdent la Révolution. Il est surprenant de voir un critique aussi avisé que Meister manifester autant d'indulgence — et presque de sympathie admirative — pour un ouvrage aussi plat et aussi inepte que la *Négresse ou le Pouvoir de la Reconnaissance*, représentée en 1787, au Théâtre-Italien (2). Cette sorte d'opéra-comique larmoyant, à l'intrigue enfantine, offrait un singulier attrait: les plus gracieuses actrices de la troupe italienne s'étaient barbouillé le visage et parlaient ce jargon conventionnel que l'on a pris l'habitude d'attribuer aux nègres. On retrouve le même parler et la même platitude dans le *Français en Huronie* de Dumaniant, dans le *Vannier et son Seigneur* de Guillemain, qui s'aggrave de prétentions à la satire sociale, dans *Azémia ou les Sauvages* de La Chabeaussière, que

(1) Dejaure, *Lodoïska*, acte I, scène I.
(2) *Corr. litt.*, de Grimm, XV, p. 101.

sauve la musique de Dalayrac. Cette mode règne si bien, que l'on remet à la scène, en 1786, l'*Amitié à l'Epreuve* de Favart et Grétry, en y ajoutant deux rôles de serviteurs exotiques, qui, eux aussi, parlent nègre. Et à toutes ces sauvageries, dont pas une ne vaut l'*Arlequin Sauvage* de Delisle, vient s'ajouter l'*Esclavage des Noirs* de Mme de Gouges, que le parterre du Théâtre-Français accueille de ses sifflets les plus retentissants.

Ce que peuvent renfermer de vérité humaine et d'exacte psychologie de pareilles pièces, destinées à glorifier l'homme primitif, on s'en doute, d'après l'analyse de l'*Elève de la Nature*, le chef-d'œuvre du genre (1). Quant au pittoresque, il consiste tout entier dans le teint noir ou bronzé des personnages, dans les palmiers qui ornent la scène et dans les danses bizarres auxquelles se livrent les figurants. Celles surtout de ces pièces qui sont restées manuscrites renferment des traits stupéfiants. Ainsi, dans le *Comte de Bravemont*, comédie héroïque, après nous avoir averti que « la scène se passe dans un bosquet planté par la nature », l'auteur anonyme faire dire à la jeune Azémie, qui sert de confidente à la fille du roi des sauvages :

Monsieur, vous risquez tout ici ; le père de Madame aura de la peine à contenir ses gens (2).

On voit que les suivantes étaient bien stylées, chez les Hurons et les Iroquois.

Combien de temps l'obscur instinct du pittoresque mettra-t-il à se faire jour au théâtre, malgré la niaiserie des auteurs et l'hostilité des critiques ? Tandis que Bernardin de Saint-Pierre et Chateaubriand dévoilent aux yeux émerveillés de

(1) Cf. pp. 253-255.
(2) Acte I, scène 2.

leurs lecteurs des paysages inconnus aux féeriques couleurs, Ducis n'ose pas donner à Othello le teint foncé qu'il revêt sur les théâtres de Londres, et, pour concilier le respect de Shakespeare et la crainte d'un public gouailleur, on s'arrête à une nuance intermédiaire, un jaune cuivré peu compromettant (1). La seule de ses tragédies où apparaisse un véritable sens du pittoresque, *Abufar ou la Famille Arabe*, arrive trop tôt pour être appréciée à sa valeur. Geoffroy déclare doctement : « On ne parle, dans *Abufar*, que de chameaux, de chevaux, de troupeaux ; tout est plein de paysages, de descriptions champêtres. Ducis croit n'imiter personne, parce qu'il n'imite aucun des poètes tragiques anciens ou modernes ; mais, sans le savoir, il imite et défigure Gessner ; il s'imagine être neuf parce qu'il est étrange, parce qu'il confond tous les genres et mêle indiscrètement à l'action dramatique les récits de l'épopée... Le style de la pièce est plus extravagant encore, s'il est possible, que les idées et les situations : c'est un luxe, ou plutôt un fatras de métaphores orientales, aussi fatigant que risible (2). »

O ! sacro-sainte distinction des genres, idolâtrie du style incolore et classique, il fallait la main gigantesque d'Hugo pour briser les barrières que vous éleviez obstinément entre le Théâtre et la Poésie !

Ainsi le Drame historique a dû se contenter de timides réformes, dont la plus sérieuse est assurément la place faite sur la scène aux personnages d'humble condition, et, par suite, la liberté plus grande laissée au ton général. C'est par là qu'il se rattache au Drame bourgeois, beaucoup plus important par le nombre des œuvres et par leur qualité. Inspiré

(1) Cf. Geoffroy, *Feuilleton* du 19 brumaire an IX. (IV, p. 26.)
(2) Geoffroy. *Feuilleton* du 14 frimaire an X. (IV, pp. 29 et 33.)

des mêmes tendances philosophiques et sociales, le Drame historique aboutit, au moment de la Révolution, à la glorification des grands hommes par le théâtre, qui prendra quelquefois des formes puériles ou ridicules, mais qui n'en demeure pas moins une manifestation curieuse et souvent touchante du sentiment national et du besoin qu'éprouvent les foules, d'incarner en certaines figures populaires leurs sympathies et leurs admirations. A ce titre la tâche des Collé et des Mercier n'a pas été absolument vaine : c'est d'elle que, par une filiation ininterrompue, sort toute une lignée d'œuvres, piquantes et variées avec Lemercier, A. Duval, C. Delavigne ou Scribe, supérieures et parfois admirables quand le souffle d'un Hugo ou d'un Rostand vient les animer.

QUATRIÈME PARTIE

LA FORME DU DRAME

CHAPITRE PREMIER

Le Drame et les Règles classiques. Le Romanesque et le Mélange des tons.

I. — Diderot et son école ne cherchent pas, comme plus tard les romantiques, à renverser les règles classiques. — Mercier seul attaque violemment les unités de temps et de lieu. — On s'accorde à respecter l'unité d'action et à proscrire le mélange du tragique et du comique.

II. — Le Drame essaye de concilier l'application des règles classiques avec le goût des intrigues romanesques et compliquées. — Inconvénients de ce système bâtard, qui viole à la fois les lois de la composition artistique et celles de la vraisemblance.

III. — L'observation plus ou moins rigoureuse des règles et l'opposition plus ou moins violente du tragique et du comique, dépendent essentiellement des théâtres auxquels les drames sont destinés : l'irrégularité, exceptionnelle au Théâtre-Français, est générale, parfois même obligatoire sur les petites scènes.

I

Ce serait une grave erreur de croire que les dramaturges de l'école de Diderot, si ardents à la propagande philosophique et morale, si désireux de doter la bourgeoisie d'un genre nouveau et créé spécialement pour elle, aient mis autant de passion et de persévérance à rompre le réseau de conventions et de règles qui enserrait alors notre poétique théâtrale. C'est là une des différences essentielles entre le Drame du XVIIIe siècle et le Drame romantique : pour l'un, la réforme dramatique doit être avant tout sociale ; pour l'autre, elle doit être avant tout esthétique ; c'est contre les traditions classiques que Victor Hugo et son école partiront en guerre ; c'est contre le fanatisme et les préjugés que Diderot et ses disciples lèvent l'étendard. Il ne s'agit nullement, en 1760, de choisir entre la formule de Racine et celle de Shakespeare, ni, malgré certaines apparences, de réclamer pour le poète le droit de se créer une formule adéquate à son inspiration personnelle. Quoi qu'on en ait pu dire, les *Entretiens sur le « Fils Naturel »*, l'*Essai sur le genre dramatique sérieux*, les *Eléments de Littérature* et même le *Nouvel Essai sur l'Art dramatique* sont encore fort loin de la préface de *Cromwell*.

Sans doute, Diderot s'écrie, dans une œuvre de jeunesse et après Molière : « Et que m'importe, à moi, les règles, pourvu qu'on me plaise (1) ! » Beaumarchais dit à son tour : « En quel genre a-t-on vu les règles produire des chefs-d'œuvre ? N'est-ce pas, au contraire, les grands exemples qui

(1) Les *Bijoux Indiscrets*, ch. XXXVIII, t. IV, p. 283. Cf. la *Lettre à Mme Riccoboni*, t. VIII, pp. 395 et sqq.

de tout temps ont servi de base et de fondement à ces règles, dont on fait une entrave au génie, en intervertissant l'ordre des choses (1) ? » Mercier écrit au *Journal de Paris :* « Je puis être hérétique en matière de *goût ;* cela me plaît... Qu'y aura-t-il désormais de libre au monde, si les opinions littéraires ne le sont pas (2) ? » On a cité cent fois aussi, sa fameuse exclamation : « Tombez, tombez, murailles qui séparez les genres », sans toujours prendre garde que ce cri libérateur se dissimule modestement dans une note, au bas d'un texte beaucoup moins révolutionnaire (3).

Malgré ces protestations générales en faveur de la liberté, quand les dramaturges en arrivent à l'examen critique des règles, bien loin de les exécuter sommairement comme des préjugés surannés avec lesquels il convient d'en finir vite, il les étudient avec un soin minutieux ; on sent combien ils ont de peine à se défaire de cette « manie que nous avons de substituer partout les prévisions de la loi aux inspirations libres du mérite individuel (4) » ; leurs conclusions, où il entre plus de respect de la tradition que de hardiesse novatrice, diffèrent assez peu de la doctrine professée par les critiques classiques de la même époque.

Diderot rejette à bon droit certaines obligations mesquines auxquelles des censeurs pédantesques prétendaient asservir les ouvrages dramatiques. Il dit fort justement : « On exige que les actes soient à peu près de la même longueur ;

(1) *Essai sur le genre dramatique sérieux*, t. I, pp. 9, 10. Il vient, dans le même passage, d'appeler les règles « cet éternel lieu commun des critiques, cet épouvantail des esprits ordinaires ». Il dit aussi : « Si quelqu'un est assez barbare, assez classique pour soutenir la négative... » (*Ibid.*, p. 11.)

(2) *Journal de Paris*, 9 juin 1778.

(3) *Du Théâtre ou nouvel Essai sur l'Art dramatique*, p. 105, note.

(4) Crouslé, *Lessing et le goût français en Allemagne*, p. 274.

il serait bien plus sensé de demander que la durée en fût proportionnée à l'étendue de l'action qu'ils embrassent.

« Un acte sera toujours trop long s'il est vide d'action et chargé de discours ; et il sera toujours assez court si les discours et les incidents dérobent au spectateur sa durée. Ne dirait-on pas qu'on écoute un drame la montre à la main ? Il s'agit de sentir : et toi, tu comptes les pages et les lignes (1). »

Grimm et Marmontel (2) ne jugent nullement nécessaire qu'une pièce de théâtre soit en cinq actes ; Arnaud, devançant Victor Hugo de plus d'un demi-siècle, compare déjà cette coupe classique au lit de Procuste (3). Mais il n'y a là rien de bien subversif : Cailhava, si timoré et si classique, félicite Molière d'avoir aidé au développement des pièces en trois actes (4), et La Harpe, tout en montrant à Mercier que la division traditionnelle n'a pas, comme il le croit, son origine dans la nécessité de moucher les chandelles, admet que c'est là une des règles que le génie peut se permettre de transgresser (5).

Qu'il s'agisse au contraire des fameuses unités, nos novateurs sont en général assez timides :

« Les lois des trois unités, écrit Diderot, sont difficiles à observer ; mais elles sont sensées. » Il les justifie par la

(1) *De la Poésie dramatique :* XIV, De la division de l'action et des actes (VII, p. 355).

(2) *Corr. litt.* de Grimm, III, p. 83. Marmontel, *Eléments de Littérature*, article *Actes*. Cf. l'excellent passage de Mercier, *De la Littérature et des littérateurs*, p. 125, note.

(3) Arnaud, préface de *Fayet* (1770). Cf. *Troisième discours préliminaire*, en tête de *Comminge*, pp. LXXXVII à XCIII.

(4) Cailhava, *Art de la Comédie*, ch. XXXVIII.

(5) Article du *Mercure*, recueilli dans les *Œuvres*, éd. de 1821, XV, p. 233. La singulière théorie de Mercier avait été exposée dans une note de son *Molière*, imité de Goldoni (acte IV, sc. 1).

nécessité qu'éprouve l'art de concentrer et de resserrer ce qui se trouve éparpillé dans la réalité, et il ajoute : « Je serais fâché d'avoir pris quelque licence contraire à ces principes généraux de l'unité de temps et de l'unité d'action ; et je pense qu'on ne peut être trop sévère sur l'unité de lieu ». Sans doute, si nous avions d'immenses scènes, comportant de nombreuses décorations successives, ou, mieux encore, simultanées, la question se poserait autrement. « Mais, sur de petits théâtres, tels que les nôtres, que doit penser un homme raisonnable, lorsqu'il entend les courtisans, qui savent si bien que les murs ont des oreilles, conspirer contre leur souverain dans l'endroit même où il vient de les consulter sur l'affaire la plus importante, sur l'abdication de l'Empire ? Puisque les personnages demeurent, il suppose apparemment que c'est le lieu qui s'en va (1). » Le fond de la remarque est le même que dans la préface de *Cromwell* (2) ; mais Diderot se résigne à des règles qu'il juge inhérentes à la nature même de notre théâtre, et serait plutôt tenté d'en réclamer, au nom de la vraisemblance, une plus rigoureuse observation.

Sans doute on n'abandonne pas l'excellent terrain sur lequel La Motte s'était placé : on continue à considérer les unités, non comme un dogme intangible, mais comme le résultat de l'expérience antique, à qui l'expérience moderne pourrait fort bien donner un démenti (3). Mais on hésite à toucher d'une main trop brutale à ces idoles vermoulues, que Voltaire avait respectées, tout en remettant à neuf par bien d'autres endroits le vieux temple de Melpomène, et

(1) *Premier Entretien sur le « Fils Naturel »*, VII, pp. 87-89.

(2) « Quoi de plus invraisemblable, en effet, que ce vestibule, etc... » Préface de *Cromwell*, éd. Souriau, p. 232.

(3) Cf. Dupont, *Un poète philosophe au commencement du* XVIII*e siècle ; Houdar de la Motte*, pp. 239-240.

l'on conclut généralement à une interprétation plus large de la loi, mais sans excès et sans brusque révolution.

C'est ainsi que Marmontel considère théoriquement l'unité de lieu comme « une règle gênante, qui interdit aux auteurs de beaux sujets, ou les oblige à les mutiler ». Mais, dans l'application, il subordonne les libertés à prendre avec cette règle à celles de l'unité de temps ; et pour celle-ci, il voudrait seulement que l'entr'acte fût censé représenter « un temps idéal un peu plus long que le temps normal », soit, au maximum, la durée d'une nuit (1). « Le grand art, écrit Arnaud, serait de posséder l'esprit des règles, sans trop s'y asservir, et de savoir quand il est à propos de secouer les chaînes dont l'usage, souvent plus que le raisonnement, nous a chargés (2). » Grimm écrit, à propos de l'*Alceste* de Quinault : « Ce qui y choque le plus, c'est le défaut d'unité dans l'action, dans le temps et le lieu de la scène. Quand on accorderait à l'Opéra des exemptions sur cette règle si sévère, mais si conforme au bons sens, il faudrait convenir du moins que ces exemptions doivent avoir leurs limites (3). » Plus tard, M. J. Chénier reconnaît bien que le respect de l'unité de lieu « a fait rejeter de fort beaux sujets par nos poètes tragiques et plus souvent des beautés supérieures dans les sujets qu'ils avaient choisis » ; mais il se garde de conclure à la suppression de cette règle ; quant à l'unité de temps, il en demande timidement l'extension à deux jours (4).

Rapprochons de ces déclarations celles d'un critique émi-

(1) Marmontel, *Eléments de Littérature*, articles *Actes*, *Décoration*, *Entr'actes*, *Unités*. — *Poétique : de la Tragédie*. Cf. Lenel, *Un Homme de Lettres au* XVIIIe *siècle : Marmontel*, ch. IX, pp. 364 et sqq.

(2) Arnaud, préface de *Mérinval*.

(3) *Corr. litt.* de Grimm, III, p. 464. La doctrine ne change pas avec le continuateur de Grimm, pour qui les règles « dictées par la raison, ne sont que la nature embellie (XIV, p. 247). »

(4) *Fragment sur les Unités de Temps et de Lieu* (1797), *OEuvres*, t. IV. Cf. Liéby, *Etude sur le théâtre de M.-J. Chénier*, IIe partie, ch. IV.

nemment conservateur, La Harpe : « La proximité des lieux sauve la vraisemblance, qui est le fondement de toute règle ; et sans cette extension raisonnable donnée à la loi, il aurait fallu se priver de plus d'un sujet très heureux. C'est le cas d'appliquer ce vers de Boileau :

Et de l'art même apprend à franchir les limites.

Ce qui signifie qu'on peut transgresser la lettre de la loi, pourvu qu'on en conserve l'esprit (1). » On voit que la distance n'était pas très grande entre les réformateurs et les orthodoxes.

Il s'est trouvé pourtant au XVIIIe siècle un novateur plus hardi que les autres, pour réclamer la suppression complète de ces entraves qui ligotaient si douloureusement les génies indépendants, et l'on a pu dire qu'en cette matière, Sébastien Mercier avait devancé le Romantisme. Encore son audace ne lui est-elle pas venue tout d'un coup : il s'en faut que sa doctrine soit partout constante et homogène. Son ouvrage principal — le *Nouvel Essai sur l'Art dramatique* — ne contient, sur ce point, rien de très révolutionnaire :

« Si vous bravez l'unité de temps, que l'on a fixée à vingt-quatre heures, vous ne ferez pas une grande faute. Corneille prétendait, avec raison, qu'elle pouvait s'étendre jusqu'à trente. Vous pourrez aller encore au delà, si votre drame l'exige. Une règle stricte serait une ineptie, parce qu'elle fermerait la porte à des beautés d'un nouvel ordre. Avec de l'adresse et de l'intérêt, soixante heures peuvent s'écouler comme vingt-quatre. Le spectateur a-t-il la montre en main, lorsqu'il est ému ou fortement intéressé ?

« L'unité de lieu, plus gênante encore et plus incommode,

(1) Préface de *Coriolan*. Cf. la lettre aux rédacteurs du *Mercure*, du 15 mars 1784. *Œuvres*, éd. de 1821, t. II.

est bien moins respectable. Elargissez votre scène, pourvu toutefois que le point de vue ne fuie pas à une distance trop éloignée, et que le changement de lieu ne se fasse que dans les entr'actes, jamais ailleurs (1). »

Voilà des revendications assez modérées, et qui visent l'application des règles plutôt que leur principe même. Cinq ans plus tard, le ton devient plus agressif : Mercier déclare que « ce qui a surtout perdu l'art en France, c'est d'avoir suivi les unités de temps et de lieu, deux règles qui, par leur absurdité, devaient être proscrites, et qui ont été avidement adoptées par les poètes français. Ils ne se sont pas aperçus de la perte immense qu'ils allaient faire, en s'assujettissant à des entraves qui devaient nécessairement les priver des plus grandes beautés. » Et, après avoir discuté la légitimité des règles, avec de solides arguments auxquels la lecture de Lessing n'a peut-être pas été étrangère, il conclut que « les poètes français se sont tous mis volontairement au cachot, en tendant les mains aux chaînes pesantes de ces deux unités ». Il s'écrie enfin : « Que le lieu change donc, et que le temps s'écoule, plutôt que la vérité manque (2). »

Sauf cette protestation isolée, la critique est, on le voit, beaucoup moins avancée en France qu'en Allemagne, où, dès 1767, Lessing déclare que les unités de temps et de lieu, justifiées par les conditions spéciales du théâtre antique, n'ont plus aucune raison d'être sur une scène moderne. On ne croit pas encore possible de donner au poète le droit, si naturel, de « conduire ses personnages où ils ont à faire, plutôt que de les forcer, pour nous plaire, à venir là où ils n'ont que

(1) *Du Théâtre ou nouvel Essai sur l'Art dramatique*, pp. 145, 146. Cf. p. 254 une note plaisante et irrévérencieuse sur l'unité de lieu dans le *Ravissement de Proserpine* de Claveret.

(2) Mercier, *De la Littérature et des Littérateurs*, suivi d'un *Nouvel Examen de la Tragédie française*, pp. 105-109.

faire (1) ». Bien peu de critiques s'avisent de considérer l'entr'acte comme un arrêt conventionnel auquel la fantaisie du poète peut attribuer toute la durée fictive qui lui plaira (2). Schlegel est donc fort loin de la vérité, lorsqu'il prétend que Diderot et ses imitateurs ont échoué dans leur réforme dramatique parce que « les principes sur lesquels ces écrivains se sont fondés tendent à détruire toute espèce de forme poétique, et non pas seulement celle qui n'est que conventionnelle (3). »

A plus forte raison, continue-t-on à considérer comme intangible et sacrée l'unité d'action, quitte — nous le verrons — à en fausser complètement l'interprétation. Seuls quelques auteurs de drames historiques, entraînés par l'exemple de Shakespeare et par les nécessités du genre qu'ils traitent, s'avisent qu'il conviendrait peut-être de lui substituer *l'unité d'intérêt*. Pour maintenir dans son *François II* une rigoureuse exactitude historique, le président Hénault déclare franchement renoncer à l'unité d'action, impossible à observer dans ce nouveau genre, « à moins qu'on ne voulût appliquer cet intérêt général sur la totalité d'un règne et regarder ce règne comme un personnage heureux ou malheureux ». Mais on sait que cette tentative n'eut qu'un médiocre succès, et son auteur la considérait moins comme une véritable œuvre dramatique que comme un nouveau procédé d'exposition historique « qui peut, dit-il, avoir son avantage et qu'il y aurait,

(1) Elias Schlegel, cité par Grucker. *Lessing*, IIIe partie, ch. VII.

(2) Mercier a pourtant montré en fort bons termes combien ce déplacement de la convention était utile à la vraisemblance : « Il faut que ma pensée voyage, ou qu'elle se figure que les personnages arrivent là ; il est plus naturel à ma pensée de faire le chemin : il suffit qu'elle soit avertie, etc... » (*Nouvel Examen de la Tragédie française*, p. 106.) Marmontel, très large quant au principe général de l'entr'acte, devient timide dans l'application.

(3) Schlegel, *Cours de Littérature dramatique*, Genève et Paris, 1814, t. II, p. 299.

ce me semble, bien de l'humeur à désapprouver (1) ».

Mercier déclare, dans son *Nouvel Essai sur l'Art dramatique*, qu' « il est une unité qu'il faut respecter avec scrupule et dont il ne faut jamais s'écarter ; c'est *l'unité d'intérêt* ». Mais toute la suite du passage montre bien que cette expression est ici l'exact synonyme de *l'unité d'action* (2). Il est vrai que, plus audacieux sur ce point en pratique qu'en théorie, Mercier a poussé assez loin, dans ses drames historiques — *Jean Hennuyer*, la *Destruction de la Ligue*, la *Mort de Louis XI*, le *Portrait de Philippe II* — l'imitation du système shakespearien. Mais, en somme, la question n'a pas avancé, loin de là, depuis La Motte, qui avait lumineusement montré comment l'unité d'intérêt qui inspire la sympathie pour un groupe de personnages principaux, gagnait en bien des cas à remplacer l'unité d'action qui excite la curiosité relativement à la solution d'une question (3). Schlegel et Lemercier reprendront le problème au même point, l'un pour analyser magistralement le contenu de la notion d'*unité d'action* et en faire sortir celle de *l'unité d'impression sur l'âme du spectateur* (4) ; l'autre, pour introduire, dans la Comédie au moins, la conception nouvelle de *l'unité de vue*, « tendance vers une seule leçon morale ou une seule vérité philosophique (5) ». Mais les dramaturges du XVIIIe siècle n'auront

(1) Préface de *François II*. Cf. H. Lion, le *Président Hénault* (1685-1770). Paris, 1903, IIe partie, ch. III.

(2) *Du Théâtre*, p. 147 : « Tout drame où l'intérêt principal sera partagé sera un ouvrage imparfait. Celui où tout tendra à un seul et même effet, *où l'action sera une*, nous remuera, nous agitera jusqu'au fond de l'âme, nous arrachera des larmes malgré nous. Lisez le *Philoctète* de Sophocle, et vous aurez le plus bel exemple que l'on puisse citer. »

(3) La Motte, *Premier Discours sur la Tragédie*, IV, pp. 37-44. Cf. Dupont, *ouv. cit.*, p. 284.

(4) *Cours de Littérature dramatique*, Xe leçon, t. II, pp. 104 à 106.

(5) *Cours analytique de Littérature générale*, Paris, 1817, t. II, p. 158.

contribué en rien à cet élargissement des traditions classiques.

Nous aboutirons à des constatations toutes semblables en ce qui concerne le mélange du tragique et du comique. On sait quelles batailles se sont livrées à ce sujet durant la période romantique. C'est une des conquêtes auxquelles la nouvelle école attachait le plus de prix ; Hugo n'était pas éloigné d'en faire le caractère essentiel du Drame moderne. Pour Diderot et ses disciples, ce problème d'esthétique dramatique était loin d'avoir la même importance et il se présentait tout autrement.

Au début, la question s'était posée entre Voltaire et la Chaussée, soutenu naturellement par Fréron (1) : Voltaire, dépité de n'avoir pas deviné à temps dans la Comédie larmoyante le succès du jour et de s'être laissé devancer par la Chaussée, trouva dans la question du mélange des tons un moyen commode de prendre position contre son heureux rival, tout en sacrifiant au goût régnant. Comme l'auteur du *Préjugé à la Mode* restreignait dans ses pièces la part de l'élément comique jusqu'à l'éliminer presque complètement, Voltaire se prononça gravement contre ces comédies purement larmoyantes, autorisant au contraire par la théorie et par l'exemple le mélange du pathétique et du bouffon ; dans la préface de l'*Enfant Prodigue* (1737), il annonce ainsi le genre de la pièce :

« On y voit un mélange de sérieux et de plaisanterie, de comique et de touchant. C'est ainsi que la vie des hommes est bigarrée ; souvent même une seule aventure produit tous ces contrastes. Rien n'est si commun qu'une maison dans

(1) Cf. Lanson, *Nivelle de la Chaussée et la Comédie larmoyante*, IIIe partie, ch. VI, pp. 275 et sqq.

laquelle un père gronde, une fille occupée de sa passion pleure ; le fils se moque des deux ; et quelques parents prennent différemment part à la scène. On raille très souvent dans une chambre de ce qui attendrit dans la chambre voisine ; et la même personne a quelquefois ri et pleuré de la même chose dans le même quart d'heure. »

Du moins est-il encore très tolérant : « Il ne faut donner l'exclusion à aucun genre ; et si l'on me demandait quel genre est le meilleur, je répondrais : *celui qui est le mieux traité.* »

Mais en 1749, après le triomphe de *Mélanide* et de la *Gouvernante*, le ton va changer. Dans la préface de *Nanine*, Voltaire loue « la dissertation ingénieuse et approfondie d'un académicien de La Rochelle (1) », qui « condamne, avec raison, tout ce qui aurait l'air d'une tragédie bourgeoise ». Il ajoute : « La comédie, encore une fois, peut se passionner, s'emporter, attendrir, pourvu qu'ensuite elle fasse rire les honnêtes gens. Si elle manquait de comique, si elle n'était que larmoyante, c'est alors qu'elle serait un genre très vicieux et très désagréable. »

Vers la même époque, Fontenelle, dans la curieuse préface de ses comédies, établit une « échelle dramatique », allant du bouffon au terrible. Il admet sans peine des pièces « qui ne seront ni parfaitement tragédies, ni parfaitement comédies, mais qui tiendront de l'un ou de l'autre et plus ou moins de l'un que de l'autre ; comme un vert, qui est certainement un composé de jaune et de bleu, est différent d'un autre vert, parce qu'il entre plus ou moins de jaune ou de bleu dans sa composition ». Puis il se demande s'il sera possible de passer « brusquement d'une impression à une autre tout opposée » ;

(1) Il s'agit des *Réflexions sur le Comique larmoyant*, de Chassiron (1749).

il conclut en approuvant le mélange *per intima*, dans certains cas exceptionnels, et en ajoutant : « Il sera toujours possible de tenir le plaisant et le tendre en gros pelotons séparés, et même, si l'on veut, on y pourra souvent ménager des nuances intermédiaires (1). »

Avec Diderot le point de vue change. Lui aussi établit pourtant son « échelle dramatique » : aux deux extrémités, le burlesque et le merveilleux ; plus rapprochés déjà, le genre tragique et le genre comique ; entre les deux, le genre sérieux qui participe de l'un et de l'autre : « C'est l'avantage du genre sérieux que, placé entre les deux autres, il a des ressources, soit qu'il s'élève, soit qu'il descende. Il n'en est pas ainsi du genre comique et du genre tragique. Toutes les nuances du comique sont comprises entre ce genre même et le genre sérieux ; et toutes celles du tragique entre le genre sérieux et la tragédie. Le burlesque et le merveilleux sont également hors de la nature ; on n'en peut rien emprunter qui ne gâte. » Les yeux fixés sur le schéma rigoureusement géométrique qu'il vient de tracer, Diderot va prononcer des excommunications, là où Fontenelle usait d'une plus large tolérance. Tandis que celui-ci se rappelle avec délices une scène de la Comédie-Italienne où il s'attendrissait à toutes les répliques de Lélio, et riait à toutes celles d'Arlequin, l'auteur du *Fils Naturel*, s'armant de son inflexible logique *a priori*, prononce gravement : « Vous voyez que la tragi-comédie ne peut être qu'un mauvais genre, parce qu'on y confond deux genres éloignés et séparés par une barrière naturelle. On n'y passe point par des nuances imperceptibles ; on tombe à chaque pas dans les contrastes, et l'unité disparaît. » Pour mieux faire sentir les inconvénients de ce mélange, il le montre poussé à l'extrême, dans le théâtre anglais, par le

(1) Fontenelle, *Œuvres*, éd. de 1758, t. VII, pp. XXIV et sqq.

rapprochement de deux genres très éloignés, la Tragédie et le Burlesque (1).

Ainsi, avec les *Entretiens sur le « Fils Naturel »*, nous tournons le dos à la préface de *Cromwell*, puisque Diderot condamne ce qu'Hugo revendiquera comme une des plus grandes sources de beautés dans le Drame moderne. Il n'y a pas lieu de s'en étonner : peu importait, en effet, à Diderot, que de l'opposition entre le tragique et le bouffon, il pût naître un plaisir esthétique ; il fallait, avant tout, pour édifier les foules, traiter sérieusement au théâtre les côtés sérieux de la vie moyenne, et adopter, par conséquent, un genre dont la définition même exclut tout violent contraste.

Il est permis de croire que la position prise par Diderot a exercé une sérieuse influence. Seul, Grimm, à propos du *Déserteur* de Sedaine, traite à fond cette question d'esthétique théâtrale, et termine son remarquable article par cette conclusion originale et profonde : « Il est donc certain qu'on peut rire et pleurer en même temps, et il ne s'agit plus que de savoir jusqu'à quel point le poète peut user ou abuser de notre facilité à cet égard. Je crois que lorsqu'un effet nuit à l'autre, lorsque l'effet subordonné efface ou étouffe l'effet principal, le poète a manqué son coup et peut justement être blâmé (2). » Mais, ailleurs, il est beaucoup moins tolérant : « M. de Voltaire, écrit-il, prétend que ce mélange du pathétique et du familier a son mérite ; pour moi, je le tiens pour barbare et d'un goût absolument faux et gothique (3). » Marmontel, qui n'admet pas sans de prudentes réserves le genre du Drame bourgeois, paraît considérer comme un fait

(1) *Troisième Entretien sur le « Fils Naturel »*, *Œuvres*, VII, pp. 135 à 137.

(2) *Corr. litt.* de Grimm, VIII, pp. 319, 320 (avril 1769).

(3) *Corr. litt.*, IV, p. 123 (juillet 1759). Cf. l'article sur l'*Ecossaise*, IV, p. 262 (juillet 1760).

accompli l'élimination du comique (1). Même note chez Beaumarchais qui, poursuivant et prolongeant la pensée de Diderot, affirme que l'attendrissement produit un effet moral autrement puissant et sain que le rire : « Je parle à l'homme sensible, dit-il, à qui il est souvent arrivé de s'en aller après un drame attendrissant ; je m'adresse à celui qui préfère l'utile et douce émotion où le spectacle l'a jeté, à la diversion des plaisanteries de la petite pièce, qui, la toile baissée, ne laisse rien dans le cœur (2). » Mercier, enfin, qui n'aime point le rire, et qui ne peut pardonner à Molière d'avoir présenté le vice sous des dehors plaisants (3), n'est pas moins hostile au mélange des tons opposés : « La tragi-comédie, écrit-il, était un mauvais genre, non en lui-même, mais par la manière dont il fut traité, parce que le mélange était extrême, absurde, que les passages étaient rapides et révoltants, que les personnages contrastaient avec rudesse, que le bas, et non le familier, venait étouffer le sérieux, parce qu'il n'y avait point enfin cette unité, qui n'est point une règle d'Aristote mais celle du bon sens (4). »

(1) « Le drame ayant renoncé au ridicule..., il ne lui reste plus que les moyens de la tragédie, la terreur et la compassion. » (*Eléments*, art. Drame.)

(2) *Essai sur le genre dramatique sérieux*, I, p. 25. Cf. *Ibid*, pp. 20-21.

(3) *Du Théâtre*, pp. 66, 76, 93, 105, etc.

(4) *Du Théâtre*, p. 96. A plus forte raison les adversaires du Drame sont-ils ennemis du mélange des tons. Palissot met en scène un poète ridicule, qui veut donner au public « des pièces qui le fassent rire et pleurer en même temps ». (Le *Cercle*, sc. II.) La Harpe condamne hautement « ce mélange bizarre de la bouffonnerie et de l'horreur, qui est un des caractères du théâtre anglais, mais qu'un théâtre aussi perfectionné que le nôtre n'avait pas encore toléré ». (*Corr. litt.*, lettre 279. Cf. Cailhava, *Art de la Comédie*, ch. II. Chaudon et de La Porte, *Nouvelle Bibliothèque d'un homme de goût*, éd. 1777, t. II, pp. 144-147. Sabatier de Castres, *Dictionnaire de Littérature*, art. Comique. Les *Trois siècles de la Littérature française*, art. La Chaussée, etc.

II

Ce respect des règles classiques ne pouvait pourtant point passer entièrement de la théorie à la pratique. Il est inutile de montrer une fois de plus que le système classique des trois unités forme un tout indissoluble, que les unités de temps et de lieu y sont étroitement subordonnées à l'unité d'action, et que celle-ci entraîne nécessairement la *simplicité d'action*. Voilà pourquoi Corneille a tant de peine à faire entrer dans les cadres classiques les intrigues complexes de ses tragédies ; au contraire le théâtre de Racine s'y trouve tellement à l'aise que Boileau semble avoir tiré les articles de son code dramatique moins de la lecture d'Aristote que de l'analyse d'*Andromaque* ou de *Bérénice*. Pour respecter dans leur esprit les trois unités, il fallait donc que le Drame se résolût à être simple. Or deux circonstances s'y opposaient : 1° le goût des intrigues compliquées sévissait plus que jamais dans la Tragédie et la Comédie ; 2° le romanesque était presque unanimement considéré comme un des éléments essentiels du genre nouveau.

Personne n'ignore que la poétique racinienne n'a guère survécu à Racine : les auteurs tragiques du XVIIIe siècle ne conçoivent plus qu'on puisse remplir les cinq actes traditionnels avec de la psychologie ; ils se trouvent tous pris dans l'alternative que Crébillon avait naïvement confessée dès 1708 : « J'aime mieux encore, écrivait-il dans la préface d'*Electre*, avoir chargé mon sujet d'épisodes que de déclamations. » Ses successeurs, Voltaire en tête, ne feront pas fi des déclamations ; mais ils cultiveront avec non moins d'ardeur les épisodes et les incidents romanesques, aussi éloignés de la vraisemblance que de la simplicité d'action. La

Comédie, de son côté, n'en est plus à l'époque où Molière, dans son dédain suprême de l'intrigue, adaptait tant bien que mal à ses chefs-d'œuvre des dénouements dont rougirait le dernier de nos vaudevillistes. Au XVIIIe siècle, dès que la Comédie cesse d'être une épitre dialoguée, elle cherche son intérêt dans la complexité des incidents : cette tendance, déjà très sensible dans la *Métromanie*, s'accentue à mesure qu'on avance vers la fin du siècle ; le succès foudroyant des pièces de Beaumarchais l'accélère encore ; la mode revient aux intrigues espagnoles : après la *Folle Journée*, tout Paris court aux Variétés-Amusantes, applaudir *Guerre ouverte* de Dumaniant, qui n'a d'autre mérite que d'être le plus compliqué, le plus serré et le plus adroit des imbroglios. Cailhava déclare (1) que l'intrigue n'est raillée que par les impuissants ; Linguet écrit, en tête de sa traduction du *Théâtre Espagnol* : « Le raffinement du goût, ou, si l'on veut, sa dépravation, ne permet plus aux poètes de se borner à la simplicité qui a fourni tant de chefs-d'œuvre à leurs prédécesseurs. Il faut aujourd'hui de grands mouvements sur la scène. Il faut des actions intriguées ; on cherche à affecter les yeux et l'esprit plus encore que le cœur (2) ». Tel critique comme Grimm, qui réclame à chaque instant le retour à la simplicité et à « ce grand goût des anciens qui sera éternellement le modèle pour juger ce qui est beau et vrai dans les arts de la nature (3) », montre une singulière sévérité pour certaines pièces où l'intérêt réside tout entier dans l'observation et nullement dans les complications de l'intrigue (4).

(1) *Art de la Comédie*, ch. VI : Des pièces d'intrigue en général.
(2) *Théâtre espagnol*. Avertissement, t. I, p. XIV.
(3) *Corr. litt.*, IV, p. 37.
(4) V. l'éloge de la simplicité à propos de la Chaussée (*Corr. litt.*, II, pp. 333, 334), et de Poinsinet (V, pp. 157, 158) ; cf. d'autre part les ap-

Le Drame pouvait d'autant moins échapper à cette contagion que la Comédie larmoyante, dont il est issu, trouvait dans le romanesque son principal élément de succès (1). Aussi, ne faut-il pas attacher trop d'importance aux dithyrambes que certains dramaturges entonnent en l'honneur de la simplicité d'action, et que démentiront, non seulement la complexité de leurs pièces, mais encore d'autres passages de leurs ouvrages théoriques. On lit chez Diderot : « J'aime mieux qu'une pièce soit simple que chargée d'incidents... Pour moi, je fais plus de cas d'une passion, d'un caractère qui se développe peu à peu et qui finit par se montrer dans toute son énergie, que de ces combinaisons d'incidents dont on forme le tissu d'une pièce où les personnages et les spectateurs sont également ballottés (2). » Mercier écrit de son côté : « Ourdir, enchaîner les faits conformément à la vérité, suivre dans le choix des événements le cours ordinaire des choses, éviter tout ce qui sent le roman, modeler la marche de la pièce, de sorte que l'extrait paraisse un récit où règne la plus exacte vraisemblance, créer l'intérêt et le soutenir sans échafaudage... c'est là ce que se propose le drame, et ce que n'a point tenté la comédie... Est-ce un drame qu'un roman en dialogue ? Est-ce travailler pour un but moral que de nous donner le tableau d'une complication d'aventures extraordinaires ? Où est le but ? A quoi cela peut-il ser-

préciations assez dures sur la *Nouvelle école des Femmes* de Moissy (IV, p. 23), la *Veuve* de Collé, et les *Proverbes* de Carmontelle (V, p. 449, IX, pp. 234 et 263, etc.), pièces simples, qui méritaient mieux.

(1) Cf. Lanson, *Nivelle de la Chaussée et la Comédie larmoyante*, IIIe partie, ch. II.

(2) *Premier Entretien sur le « Fils Naturel ». De la Poésie dramatique :* ch. V : Des drames simples et des drames composés. VII, pp. 88 et 316. Cf. ch. IX : Des incidents. *Ibid.*, pp. 326, 327, et le ch. XXVIII des *Bijoux indiscrets*, IV, pp. 283 et sqq.

vir (1). » Ce sont là théories toutes de façade, qui furent peut-être écrites sincèrement, mais qui ne reflètent en aucune façon la vraie poétique de leurs auteurs. Beaumarchais est plus clairvoyant et plus conséquent avec lui-même, quand, après avoir marqué chacune de ses œuvres dramatiques par un progrès dans la complexité de l'action, il revendique hautement pour le Drame le droit d'unir l'intérêt de l'intrigue à celui du pathétique (2). Diderot lui-même se contredit à quelques pages de distance, en reconnaissant que le vernis romanesque est « malheureusement attaché au genre dramatique par la nécessité de n'imiter l'ordre général des choses que dans le cas où il s'est plu à combiner des incidents extraordinaires (3) ». Pour la critique, c'est un lieu commun unanimement accepté que le romanesque est nécessaire au Drame : on peut le regretter ou s'en réjouir, mais le fait est indiscutable. L'auteur du *Bâtard légitimé* félicite le Drame d'avoir emprunté cette source d'intérêt à la Tragédie, à qui elle convenait beaucoup moins (4). « Le drame, dit La Harpe, ne peut nous attacher que par un intérêt d'action très puissant. Or, cet intérêt ne peut s'établir, le plus souvent, que par des circonstances extraordinaires dont l'assemblage peut choquer la vraisemblance, ou par des caractères atroces qui nous révoltent et nous dégoûtent (5). » D'après de La Porte et Chamfort, les pièces larmoyantes sont « des romans mis en action et assujettis aux règles du théâtre (6) ». C'est l'éternel grief de Collé, qui reproche à leurs

(1) *Du Théâtre*, p. 106 et 140. On retrouve des protestations analogues chez Baculard d'Arnaud (premier discours préliminaire, en tête de *Comminge*).

(2) Préface de la *Mère coupable*.

(3) *De la Poésie dramatique* ; ch. XIII : Des caractères, VII, p. 349.

(4) *Le Bâtard légitimé ou le Triomphe du comique larmoyant*, Amsterdam, 1757, pp. 67 à 70.

(5) La Harpe, préface de *Barneveldt*. Cf. *Lycée*, t. XI, pp. 475 et sqq.

(6) *Dictionnaire dramatique*, art. Comique larmoyant.

auteurs de confondre la poétique dramatique avec celle du roman ; aussi s'efforce-t-il de prouver que la *Veuve* et *Dupuis et Desronais* — « comédies de sentiment » — ne rentrent pas dans ce genre qui est par définition « romanesque et invraisemblable (1) ».

Notons, en passant, que le besoin de complication romanesque s'accorde parfaitement avec les tendances générales du Drame : comme la vie des gens de condition moyenne n'offre qu'à titre exceptionnel les bouleversements et les catastrophes qui sont le lot des grands de la terre, comme les infortunes ou les joies des simples bourgeois n'ont qu'une portée limitée et qu'un faible retentissement, il convenait, pour les égaler en dignité aux héros tragiques, de leur attribuer, au mépris de la vraisemblance, des aventures aussi extraordinaires en leur genre que celles dont la légende ou l'histoire sont remplies. De là tant de tragédies sous la lampe familiale, tant de naissances singulières et clandestines en de modestes foyers d'où tout semblerait exclure le mystère ; tant de mariages secrets dans un monde où l'on a coutume de fêter ouvertement et plantureusement de joyeuses noces ; de là les Nérons de la finance, les Britannicus de boutique et les Junies d'antichambre, qui nous déconcertent quelque peu (2).

On peut poser en fait que, si un drame n'est pas tiré d'un roman, l'auteur ajoutera, de sa grâce, un roman postiche au sujet principal. Les *Contes moraux* de Marmontel, ont été, suivant le mot de Desnoiresterres, « le grand grenier où les auteurs dramatiques venaient s'approvisionner (3) ». M. Le-

(1) Collé, *Journal*, I, p. 189 (sur *Cénie*), II, p. 42 (sur la *Veuve*), II, p. 282 (sur *Dupuis et Desronais*).

(2) Cf. pour le développement de cette idée : Faguet, *Propos de Théâtre*, IIe série, Paris, 1905 (article sur la Chaussée, p. 152).

(3) La *Comédie satirique au* XVIIIe *siècle*, p. 162.

nel ne cite pas moins de vingt-quatre pièces qui en ont été tirées ; encore sa liste est-elle incomplète (1). Certains contes d'Imbert sont exploités avec la même ardeur par les dramaturges ; on découpe en actes et en scènes la *Nouvelle Héloïse* ; on dépèce Voltaire et Laclos, Fielding et Richardson. Il ne faut donc pas s'étonner de retrouver dans de pareilles pièces, aggravée encore par le raccourci théâtral, l'accumulation d'incidents, de surprises et de reconnaissances qui caractérisent le genre du roman. Mais qu'un auteur ait trouvé — dans quelque fait réel ou dans son imagination — un sujet intéressant et propre à émouvoir, il s'empressera de le gâter par quelque invention invraisemblable. — Trompé par les calomnies intéressées d'un frère jaloux, un homme arrive à douter de la fidélité de sa femme et essaye de tuer celui qu'il croit son amant (2). Voilà, pensez-vous, un thème suffisamment pathétique par lui-même. L'auteur a pourtant imaginé quelque chose d'inattendu : au dernier acte, le héros retrouve, dans le juge chargé de l'interroger, son propre père qui l'a autrefois maudit et chassé de sa présence. — Un juge est pris entre sa conscience professionnelle et la crainte de voir briser son avenir. Sujet excellent, que Diderot avait signalé aux dramaturges, et dont Mercier s'empare, bien avant M. Brieux. Mais ne s'avise-t-il pas de nous apprendre, au dernier acte, que le juge se trouve être le fils de M. de Leurye, son noble protecteur, à qui il vient de faire perdre son procès (3) ? Quel effet peut produire cette découverte, aussi invraisemblable que mal préparée, sinon de rendre incompréhensible le caractère du comte, et de détourner l'attention du public

(1) Lenel, *Un homme de lettres au* XVIII*e siècle : Marmontel*, p. 566. Sur le sujet de *Laurette*, par exemple, M. Lenel ne cite que deux pièces ; il en existe sept, à notre connaissance.

(2) Dudoyer, le *Vindicatif*.

(3) Mercier, le *Juge*. Le même défaut se retrouve dans le *Déserteur*, l'*Indigent*, *Natalie*, etc. Cf. Béclard, *Sébastien Mercier*, p. 269.

du sujet principal ? Qu'importe ! Il faut des reconnaissances à tout prix. Certains auteurs croient même qu'en les multipliant, le succès sera augmenté d'autant : dans *Julie ou le Triomphe de l'Amitié*, Marin nous montre son héroïne vivant incognito dans un hôtel, avec le mari qu'elle a choisi contre le gré de sa famille ; tout le long de la pièce apparaissent et disparaissent un voyageur fort triste et un autre voyageur fort gai, qui lui sont totalement inconnus et ne semblent se mêler que fort indirectement à l'action ; au dernier acte, elle retrouve dans le premier son beau-père, dans le second un certain oncle dont elle avait beaucoup entendu parler et qu'elle n'avait jamais vu. Pour cette fois, le public eut une lueur de bons sens : il trouva que c'était trop de ces deux parentés insoupçonnées, et à la découverte de la seconde, il éclata de rire (1).

On imagine donc sans peine à quel degré de complication atteignent la plupart des drames. Sans doute, quand il s'agit d'une production aussi vaste et aussi variée, il faut se garder des affirmations absolues ; il existe des drames simples : on n'a aucune peine à suivre l'intrigue du *Philosophe sans le savoir*, ou celle de la *Brouette du Vinaigrier*. Mais ce sont là des exceptions : que l'on essaye d'analyser la plupart des pièces de Mercier ou de Desforges, on se trouvera aussi embarrassé que Théophile Gautier, obligé de résumer en un rapide feuilleton les élucubrations de Bouchardy. Le *Dictionnaire dramatique* de La Porte et Chamfort, dont les analyses fort serrées et fort bien faites se bornent, pour une tragédie ou une comédie ordinaire, à une quinzaine de lignes, emploie une grande page à exposer le sujet du *Fils Naturel* ; encore l'obscurité n'y est-elle pas entièrement évitée ; quant

(1) Voir à la suite de cette pièce, dans le *Théâtre* de Marin, publié en 1765, les curieuses et candides *Observations* de l'auteur.

au *Père de Famille*, il ne lui faut pas moins de trois pages à lui seul.

Cette complexité, si nuisible à la vraisemblance dramatique et à l'observation psychologique, offre-t-elle, du moins, quelques avantages ? Grâce à elle, les dramaturges du XVIIIe siècle ont-ils fait quelques progrès dans ce « métier » où excelleront l'auteur de *Michel et Christine* et celui de *Patrie* ? Hélas ! le bilan des habiletés dramatiques est vite dressé : Beaumarchais est, en son temps, une exception presque unique, et l'on chercherait en vain, parmi ses contemporains, un homme capable de combiner le plan du *Mariage de Figaro*. Sans doute on trouve çà et là, — et pas toujours chez les auteurs les plus connus — une invention heureuse, un coup de théâtre habilement amené, une « ficelle » amusante. C'est Dejaure qui modernise, en un acte rapide et pathétique, le sujet d'*Héraclius* (1) ; c'est Desforges qui, dans *Tom Jones à Londres*, adapte avec une remarquable entente de la scène le roman de Fielding et conduit, cinq actes durant, une intrigue complexe, logique et serrée, avec une constante progression d'intérêt. C'est le même Desforges qui, dans *Féodor et Lisinka*, dénoue une situation angoissante par un tragique jeu de mots que n'eût pas désavoué Sardou (2). Enfin, dans cette période de déclamations

(1) L'*Incertitude Maternelle ou le Choix impossible*.

(2) Au troisième acte, l'esclave Pétrouska entraîne dans les rues de Novogorod Lisinka, la fille de son maître, qui a dû jurer de lui obéir, à la suite d'une terrible aventure à laquelle il a été mêlé. La jeune fille est voilée et porte un habit d'esclave. Le couple qui chemine dans les ténèbres est rencontré par Volvikoff, le père même de Lisinka, qui vient d'être nommé inspecteur de la police. Sans reconnaître sa fille, il les arrête et les questionne. Pétrouska déguise sa voix et contrefait l'homme ivre. Volvikoff, peu satisfait de ses réponses, insiste pour obtenir des éclaircissements :

« VOLVIKOFF : Cette femme te suit-elle de gré ou de force ? — PÉTROUSKA : De gré ou de force ? une femme qui suit un homme ? belle

interminables et de fade sensiblerie, on peut citer au moins deux drames — tout à fait inconnus aujourd'hui, — dont tout le mérite réside dans le pathétique intense des situations qui se succèdent et s'enchaînent avec une rapidité bien rare au siècle des Diderot et des Mercier. Le premier, *Clémentine et Desormes* de Monvel, a été loué comme il convient, par Grimm (1), pour sa tragique simplicité et son émouvante concision. Quant au second, *Montrose et Amélie* de Faur, voici ce qu'en disent les *Mémoires Secrets*, peu enclins d'ordinaire à l'indulgence : « Le grand art de l'auteur... est d'avoir commencé, dès le premier acte, à rendre sa pièce attachante et d'avoir augmenté la curiosité du spectateur, sans interruption, d'acte en acte et de scène en scène, jusqu'à la fin ;... c'est de n'y laisser aucun acteur oisif, c'est, quoique les incidents soient très romanesques, non seulement de les avoir rendus vraisemblables, mais de les avoir établis sur les

demande ! au reste, la voilà, qu'elle le dise elle-même. — VOLVIKOFF : Oui, il faut qu'elle le dise elle-même, sans quoi moi, Volvikoff, inspecteur général, je te traîne avec elle aux pieds du gouverneur, pour te punir et l'arracher de tes mains. Tout doit savoir dans Novogorod que ma nouvelle charge m'en donne le droit. — PÉTROUSKA, *bas, à Lisinka :* Il faut parler, — toi ou moi. — LISINKA : Affreuse extrémité ! — VOLVIKOFF : Eh bien ? — PÉTROUSKA : Eh bien ! Volvikoff, c'est ta f... — LISINKA : Arrête ! — PÉTROUSKA : C'est ta faute si la pauvre femme est muette ; ta voix d'inspecteur général la glace d'une frayeur mortelle, et pour peu que tu lui parles plus doucement, elle dira la vérité. — VOLVIKOFF : Soit. Bonne femme, est-ce de ton aveu que tu suis cet homme, tout ivre qu'il est ? (*Brusquement.*) Parlera-t-elle ? — LISINKA (*d'une voix étouffée*) : J'ai fait un serment. — VOLVIKOFF : Ah ! vous êtes mariés ! Allez, bonnes gens, et vivez en paix, s'il est possible. » (*Féodor et Lisinka*, acte III, sc. 5.)

Ainsi, deux fois dans cette scène, la catastrophe est évitée par un jeu de mots ; le double sens de : *J'ai fait un serment* n'est déjà pas mal imaginé. Quant aux points de suspension qui font attendre à Lisinka et au public le terrible aveu : *C'est ta fille*, alors que Pétrouska va continuer en disant : *C'est ta faute*, le calembour tragique est vraiment ici du grand art, si l'on songe que cette mirifique invention précède de trois quarts de siècle le fameux : *Saute donc, animal*, de *Nos Intimes* (acte III, sc. 15).

(1) *Corr. litt.*, XII, p. 460.

caractères donnés, d'où ils devaient nécessairement résulter ; c'est enfin, d'avoir tellement lié son action que, malgré l'intérêt particulier qu'offre chaque personnage, il ne se divise point et est toujours un ; il faut qu'ils soient tous heureux ou malheureux ensemble (1) ». La lecture de ces deux pièces permet de constater que ces éloges n'ont rien d'exagéré (2).

(1) *Mém. secrets*, XXIII, 1er octobre 1783.

(2) Le drame de Monvel est assez facile à trouver. Mais celui de Faur étant rarissime, nous croyons devoir en donner ici l'analyse.

Suffolk veut marier sa fille Amélie à Surrey, qui est, comme lui, partisan de Cromwell. Mais celui-ci a le cœur trop bien placé pour consentir à épouser la jeune fille contre son gré. Amélie est restée fidèle à son ancien fiancé, Montrose, ardent royaliste, que les discordes civiles ont obligé à s'exiler. Tandis que Suffolk exprime l'irritation que lui cause cette résistance, Montrose lui-même vient de débarquer secrètement en Angleterre. Il réussit à s'entretenir quelques instants avec Amélie : il la supplie de fuir avec lui, il l'épousera en France ; si elle refuse d'accéder à ses vœux, il va se livrer lui-même à Cromwell. Ainsi, dès le premier acte, l'héroïne est prise dans cette cruelle alternative : manquer à l'obéissance filiale et à l'honneur, ou causer la mort de son amant.

Dès le début du second acte, nouveau conflit, cette fois entre l'amour et l'amitié : car Montrose a confié son projet d'enlèvement à Surrey, dont il ignore les prétentions sur Amélie. Que va faire celui-ci? Son confident, le traître Stapley, lui conseille de dénoncer à Cromwell la présence de Montrose, tout en demandant sa grâce : il écarterait ainsi un rival sans sacrifier la vie d'un ami. Surrey, qui croit peu à la clémence du dictateur, résiste. Mais, après une scène entre Suffolk et sa fille, où plane ce malaise tragique qui prélude aux grandes catastrophes, il croit devoir faire connaître au père les projets de départ des deux amants, qui sont arrêtés à temps dans leur fuite. Maintenant, Suffolk tient le sort de Montrose entre ses mains : il ne lui fera grâce que si Amélie épouse Surrey. La jeune fille accepte ce nouveau sacrifice, pour sauver la tête de son amant ; et Surrey, ami plus que généreux, a résolu de ne pas user de ses droits. Mais, — nouveau coup de théâtre, — Montrose a été dénoncé par Stapley ; tandis que Surrey provoque le traître, l'amant infortuné est emmené par les soldats de Cromwell.

Le troisième acte nous transporte dans la prison de Montrose, dont le triste sort attendrit tous les cœurs, même celui de Suffolk, qui va demander à Cromwell la grâce du malheureux. Vaine prière ; le dictateur reste inexorable. Alors Surrey, poussant jusqu'au bout l'héroïsme de l'amitié, décide non sans peine Montrose à prendre ses vêtements, et, tandis que le proscrit s'enfuit, il reste à sa place dans le cachot.

Mais, en regard de ces trouvailles faciles à compter, que de maladresses, que de gaucheries, que de procédés usés : récit, au premier acte, de faits que tous les acteurs connaissent parfaitement, et qu'ils n'ont aucune raison de se raconter, si ce n'est que le spectateur les ignore (1) ; parfois, cette exposition est faite par le héros lui-même, face à face avec le public, à qui il dit : « Je suis Ulysse ou bien Agamemnon » (2) ; monologues invraisemblables et interminables, — le *Fils Naturel* n'en contient pas moins de neuf, dont l'un (3) d'une longueur déjà romantique — ; entrées et sorties des personnages distribuées au gré de l'auteur, sans justification ni vraisemblance (4) ; vieilles machines tragiques : songes

On devine aisément le dénouement : tandis qu'Amélie et son père sont en proie aux plus terribles angoisses, le peuple, qui a appris l'admirable conduite de Surrey, s'est déclaré si hautement en sa faveur, que Cromwell n'a pas osé le punir. Montrose fuit en France avec Amélie ; Suffolk et Surrey passent au parti du roi.

La structure de la pièce n'est pas absolument parfaite : les deux derniers actes, un peu vides, gagneraient à être resserrés en un seul ; elle est pourtant assez habile pour avoir dispensé l'auteur de tout autre élément d'émotion ou de curiosité. Nulle place n'est laissée aux déclamations, aux hors-d'œuvre ni aux longueurs d'aucune sorte. Les caractères sont logiques, assurément, et nettement dessinés, mais sans nuances ; ce n'est pas l'analyse des sentiments, mais les situations issues de leur conflit qui créent le pathétique. *Amélie et Montrose* constitue donc un authentique exemplaire du « drame d'intrigue » où tout l'intérêt est tiré de l'action et de ses péripéties. Le fait est assez rare à cette date.

(1) Ce procédé commode d'exposition fleurit dans un nombre incalculable de drames : Mercier en fait un usage constant. Dans le *Vindicatif*, c'est un mari qui raconte à sa femme, après bien des mois d'union, et sans que rien amène cette confidence, qu'autrefois son frère a eu des vues sur elle. Dans *Césarine et Victor*, le récit obligatoire du début est amené par ces deux vers :

Souffrez que je rappelle
Des faits intéressants, non pour vous, mais pour moi.

... et surtout sans doute pour le spectateur.

(2) L'*Ecossaise*, l'*Honnête criminel*.

(3) Le *Fils Naturel*, acte III, sc. 4.

(4) Les drames de Diderot ne sont pas à l'abri de ce reproche : dans l'*Honnête criminel*, la naïveté et l'imprévu des entrées et des sorties touche au comique.

— il y en a immanquablement un dans chacun des drames d'Arnaud (1) ; reconnaissances — les drames qui n'en contiennent pas au moins une seraient aisés à compter — ; incidents parasites, péniblement introduits pour étirer en cinq actes un sujet qui n'en comportait qu'un ou deux (2) ; dénouements prévus dès le premier acte et amenés avec une candeur étonnante : entre 1757 et 1790, il n'y a pas cinq drames dont le dernier acte ne procure au lecteur d'aujourd'hui un instant de douce gaieté. Fréron et d'autres après lui (3), se sont donné le malin plaisir de démonter pièce à pièce l'intrigue du *Fils Naturel* et du *Père de Famille*, et d'en faire saillir tous les défauts et toutes les invraisemblances. La démonstration serait plus divertissante encore, appliquée à certains drames, de moindre valeur — l'*Honnête Criminel*, par exemple — qui ont obtenu un succès retentissant, malgré une incroyable accumulation de gaucheries, de naïvetés, d'inutiles complications, de défis aux règles les plus élémentaires de la technique théâtrale.

Comment concilier le respect des règles avec cette maladroite complexité ? Le problème est délicat ; aussi, le plus souvent, la solution est-elle pitoyable. Fait remarquable, l'unité d'action devant qui l'on s'incline unanimement en théorie est la plus audacieusement violée en pratique. La duplicité d'action

(1) Le *Comte de Comminge*, acte III, sc. 1. *Euphémie*, acte I, sc. 2. *Mérinval*, acte I, sc. 1 à 3.

(2) Fréron écrit, au sujet du *Père de Famille* : « A chaque instant on s'aperçoit de l'embarras où il (Diderot) est d'étendre sa pièce. Il imite ces fabricants peu scrupuleux qui font tirer leurs étoffes avec violence pour leur donner plus de longueur aux dépens de la qualité. » (*Année littéraire*, 1761, t. III, p. 303.)

(3) *Année littéraire*, 1757, t. IV, et 1761, t. III. V. aussi Palissot, *Petites lettres sur les grands Philosophes* (2e lettre), et La Harpe, *Lycée*, t. XI, pp. 470 et sqq.

est le défaut le plus évident d'un grand nombre de drames, à commencer par le *Père de Famille* : Diderot, après avoir solennellement proclamé qu' « il est presque impossible de conduire deux intrigues à la fois, sans que l'une intéresse aux dépens de l'autre », est bien obligé de constater que sa pièce n'échappe pas à ce reproche, et il ne trouve, pour s'en justifier, que de bien faibles arguments (1). Il y a deux sujets bien distincts dans la *Partie de Chasse de Henri IV* — l'un politique, l'autre anecdotique et familier, — que relie un fil bien ténu, presque imperceptible. Dans l'*Honnête Criminel*, trois intrigues différentes s'entrecroisent sans jamais se fondre et la moitié des personnages n'a rien à voir avec le sujet principal. Il n'est pas jusqu'aux plus plats des *faits historiques* — *Henri IV*, la *Réduction de Paris*, l'*Incendie du Havre* — où l'action principale ne s'accompagne de quelque insipide histoire d'amour.

Quant aux unités de temps et de lieu, malgré les libertés que l'on prend avec elles, il est difficile de les concilier avec un pareil amas d'incidents. « Les poètes français, disait Lessing, leur donnent tant d'extension que ce n'est presque plus la peine de les imposer, ou bien ils les observent si gauchement et d'un air si gêné, qu'on est plus choqué de les voir observées de la sorte que pas du tout. » Et il montrait combien il y a d'inconséquences à s'attacher aux unités de temps et de lieu, tout en violant l'unité d'action, par amour des intrigues compliquées (2). Ces observations, qui visaient surtout notre Tragédie, s'appliquent mieux encore au Drame. Les pièces simples s'accommodent fort aisément des règles classiques. Quand Sedaine écrivait le *Philosophe sans le savoir*, il n'était nullement gêné par les unités de temps et de

(1) *De la Poésie dramatique*, ch. V : Des drames simples et des drames composés, VII, pp. 317, 318.
(2) *Dramaturgie*, n°s 44 et 46.

Phototypie Baise & Gouttagny. — Lyon

L'HONNÊTE CRIMINEL

Acte V, Sc. 6.

(Œuvres de Falbaire. Ed. de 1787, t. Ier. Dessin de Gravelot).

lieu ; car il avait autre chose à mettre dans sa pièce que des incidents ou des reconnaissances. Qu'aurions-nous gagné s'il avait pu nous montrer, au premier acte, la naissance de M. Vanderk, et au dernier, le baptême de ses petits enfants, en nous transportant successivement dans tous les pays où l'avait mené son existence agitée ? Nous y aurions tout perdu: car la fine observation de Sedaine, qui vaut surtout par sa précision concentrée, se serait éparpillée dans une pareille série de tableaux. Faut-il plus de vingt-quatre heures pour montrer l'accueil fait, dans deux intérieurs bien différents, à un parent que l'on croit ruiné ? (1). N'y a-t-il pas de quoi remplir un drame avec une journée comme celle de la Saint-Barthélemy ? (2). Mais ce sont là des exceptions : avec une intrigue embrouillée et romanesque, l'observation des règles est la source de mille invraisemblances. Dans l'*Honnête Criminel*, Cécile, fiancée de d'Olban, dote son amie Amélie pour lui permettre d'épouser le comte d'Anplace; elle-même reconnaît, sous l'habit d'un galérien, son ancien fiancé André, dont elle a vainement cherché la trace pendant de longues années; d'Olban perd sa fortune et sacrifie son amour; André retrouve son père et tous deux obtiennent leur grâce. A quel être raisonnable fera-t-on admettre que ces péripéties variées se sont déroulées en quelques heures, et que tous ces drames intimes, ces reconnaissances et ces effusions ont eu pour théâtre unique une sorte de place publique au bord de la mer ? Mercier montre en fort bons termes cet inconvénient, qu'il n'a, du reste, nullement évité dans ses drames : « Quand le poète entasse les événements dans l'espace de vingt-quatre heures, qu'il traîne de force tous les personnages au même lieu, et qu'il veut me rendre complice de son grossier mensonge, je

(1) Mercier, l'*Habitant de la Guadeloupe*.
(2) Mercier, *Jean Hennuyer*.

me révolte... Tous ces événements accumulés, resserrés et précipités les uns sur les autres, sont bien plus incroyables que s'ils étaient répandus sur une plus grande étendue de terrain et semés à des intervalles nécessaires... Lorsque le poète veut ensuite me révéler l'âme, le caractère, la vie entière d'un homme, il accumule les faits d'une manière bizarre ; il en accable la tête de ses personnages, les invraisemblances naissent, et pourquoi ? Parce que le malheureux n'a que ces vingt-quatre heures pour me développer le cœur d'un ambitieux, d'un amant, d'un jaloux, d'un tyran, et où sont les gradations nécessaires ? (1) »

Pour vérifier la justesse de cette dernière observation, il suffit de comparer quelqu'un des nombreux drames tirés des *Contes moraux* de Marmontel avec le récit original. L'exemple le plus frappant est peut-être celui de *Laurette*. Ce conte retrace l'histoire d'une séduction qui se termine par un mariage : le comte de Luzy remarque, dans un bal champêtre, la beauté et la grâce naïve d'une jeune paysanne ; il la fait danser et lui dépeint en un tableau habile et tentant le sort enchanteur des élégantes de Paris. Huit jours se passent, pendant lesquels Laurette trouve bien durs les grossiers travaux de la campagne ; seconde entrevue, où le comte devient plus pressant, où la jeune fille résiste plus mollement. Puis Bazile, le père de Laurette, presque ruiné par une grêle qui a détruit ses récoltes, est sauvé par un don généreux, mais peu désintéressé que lui fait Luzy. Celui-ci, avant de rentrer à Paris, implore de Laurette un dernier entretien. La pauvre enfant est si émue, si désolée de la peine qu'elle cause au comte en refusant de le suivre, qu'elle tombe en défaillance. Fatal évanouissement ! C'est dans la voiture du comte qu'elle

(1) *De la Littérature et des Littérateurs, et nouvel Examen de la Tragédie française*, pp. 106 à 109.

revient à elle ; et, fouette cocher ! en route pour Paris. Nous assistons au bonheur des deux amoureux, mêlé, chez Laurette, de quelques remords, qu'étourdissent l'ivresse de la passion et le charme du plaisir. Pendant ce temps, le bonhomme Bazile se désole, et, trop fier pour s'informer auprès d'autres paysans, ignore toujours où est sa fille. Le hasard d'un voyage à Paris la lui fait rencontrer dans le plus somptueux équipage. Il va la trouver, réveille en elle tous les bons sentiments que l'amour avait endormis, et la détermine à profiter d'une absence du comte pour rentrer avec lui au village. Tandis que Luzy, furieux d'avoir trouvé le nid vide, cherche sur une fausse piste les traces de l'oiseau envolé, la pauvre Laurette mène auprès de son père une vie fort triste, où le sentiment du devoir accompli rachète mal les joies perdues. Le comte finit par la découvrir et la supplie vainement de revenir à Paris. Le père arrive et adresse au séducteur une de ces tirades à sentiment, dont le XVIIIe siècle possédait le secret ; enfin, vaincu, touché, transformé, le comte consent à oublier son rang pour demander bien humblement la main de Laurette, qui lui est accordée.

On voit, d'après cette analyse, d'où nous avons volontairement éliminés certains hors-d'œuvre, combien il est impossible de resserrer en un espace de vingt-quatre heures des événements qui supposent chez chacun des personnages une transformation psychologique profonde et lente. Les adaptateurs (1) pouvaient choisir entre trois partis : ou faire inter-

(1) Nous n'avons pas trouvé moins de sept adaptations théâtrales de *Laurette*. Sans nous arrêter aux petits problèmes de bibliographie et d'histoire du théâtre que soulèvent certaines d'entre elles, et dont on trouvera l'indication à l'*Index des Drames*, nous en donnons ci-dessous la liste sommaire :

I. Dudoyer, *Laurette*, com. en 2 actes, en vers (Th.-Français, 1768).

II. Anonyme, *Zophilette*, conte de Marmontel, mis en vers et en ariettes (1768).

venir le père avant l'enlèvement ; ou ne faire commencer la pièce qu'une fois l'enlèvement accompli ; ou ramasser en une seule journée toute l'aventure, depuis la rencontre de Laurette et du comte jusqu'au mariage. La seconde solution, seule, était acceptable pour un homme de théâtre ; on peut reprocher au drame ainsi conçu de manquer de matière et de ne donner lieu qu'à peu de péripéties ; du moins était-il logiquement et psychologiquement vraisemblable (1). Le premier système a le tort d'ôter tout intérêt au caractère de Laurette, toute vraisemblance à la conversion du comte (2). Quant au troisième, il fallait tourner résolument le dos à toutes les lois et vraisemblances théâtrales pour s'y arrêter : Dudoyer en fit la cruelle expérience (3). Ainsi se vérifie l'absolue incompatibilité qui sépare la poétique du Théâtre classique de celle du Roman : vérité malheureusement méconnue par le Drame, et, il faut l'avouer, par presque tout le XVIIIe siècle.

III

Si l'on cherche à fixer les limites exactes dans lesquelles le Drame a observé les règles classiques, on constate, d'autre part, que le degré de liberté ou d'irrégularité n'est pas le même dans les pièces littéraires représentées au Théâtre-

III. Danzel de Malzéville, *Laurette*, opéra-comique en un acte, musique de Méreaux (Th.-Italien, 1777).
IV. P. de B., *Laurette*, comédie en 3 actes en prose (1778?).
V. Doisemont, *Laurette*, com. en 3 actes en vers (Th.-Français, 1779).
VI. Bodard de Tezay, *Pauline et Valmont*, comédie en 2 actes en prose (Th.-Italien, 1787).
VII. (Beaumarchais?) *Laurette*, opéra-comique en 1 acte en prose.
Les numéros II, III, V et VI, ont seuls été imprimés.
(1) C'est la solution adoptée dans les pièces nos IV, V, VI.
(2) Nos II, III, VII.
(3) No I. Cf. le compte rendu de Grimm (*Corr. litt.*, VIII, p. 187).

Français que dans les œuvres destinées au public plus grossier des petits théâtres. En ce qui concerne la règle des cinq actes et celle de l'unité de lieu — les plus artificielles, mais celles aussi dont le respect ou la violation se reconnaissent le plus aisément (1), on peut établir, en règle générale, que les drames du Théâtre-Français se tiennent à peu près dans les mêmes limites que les tragédies ou grandes comédies contemporaines ; ceux du Théâtre-Italien et des Boulevards jouissent, au contraire, d'une liberté d'autant plus grande que la scène est plus humble et plus populaire (2).

Il est tout naturel que certains drames du Théâtre-Français n'aient que trois ou quatre actes, puisque la Comédie avait, depuis longtemps, adopté la coupe en trois actes, et que Voltaire lui-même avait donné, dans la *Mort de César* (1743), le même exemple pour la Tragédie (3). Durant la période qui nous occupe, nous ne comptons pas moins de six tragédies en trois actes, représentées à la Comédie-Française (4). Mais au Théâtre-Italien et aux Boulevards, c'est la pièce en un, deux ou trois actes qui est la règle, la pièce en cinq actes

(1) Les violations de l'unité de temps sont beaucoup plus difficiles à établir. A la réflexion, on s'aperçoit bien que tant d'événements n'ont pu se dérouler en vingt-quatre heures. Mais l'auteur se garde bien de souligner cette invraisemblance ; s'il se sent en faute, il évite toute indication précise, pensant que l'irrégularité passera inaperçue.

(2) Il va sans dire que, dans les drames non destinés à la représentation, l'auteur pouvait se donner libre carrière. Le président Hénault et Mercier promènent le lecteur — à l'instar de Shakespeare — dans les lieux les plus variés, puisque leurs essais historiques ne doivent pas voir le feu de la rampe.

(3) Sans parler d'*Esther*, écrite dans des conditions toutes spéciales, Voltaire avait été lui-même devancé par Duché, dont le *Jonathas* (1714) n'a que trois actes.

(4) Sauvigny, la *Mort de Socrate* (1763). Dorat, *Régulus* (1773). Clément, *Médée* (1779). La Harpe, *Philoctète* (1783). Dubois-Fontanelle, *Ericie* (1789). L'année 1791 verra paraître deux tragédies en 3 actes : *Virginie* de Doigny de Ponceau, et *Marius à Minturnes* d'Arnault. Il faut citer aussi, à titre de curiosité, les infortunés *Arsacides* de Peyraud de Beaussol, qui n'ont pas moins de six actes (1775).

qui devient l'exception : traditions et règlements s'accordent à réserver la forme majestueuse et classique à la Maison de Molière, à ne l'admettre que par tolérance sur la scène italienne (1), à la proscrire impitoyablement sur les petits théâtres (2).

On sait qu'avec Voltaire et ses imitateurs, l'unité de lieu n'est plus aussi rigoureusement respectée que chez Corneille et surtout chez Racine. Il s'établit une sorte de *modus vivendi* entre la tradition et la liberté. Comme le décor se précise et que le spectacle se perfectionne, l'attention des spectateurs se trouve sans cesse attirée sur la réalité du lieu où se passe l'action ; la Tragédie cesse de se dérouler *in abstracto*, et le vague et invraisemblable vestibule de *Cinna* n'est plus de mise. On use alors de différents subterfuges : au dernier acte de *Mérope*, le fond du théâtre s'ouvre pour laisser voir le corps ensanglanté de Polyphonte ; dans *Sémiramis*, la scène se transporte, suivant les nécessités de l'action, dans les différentes salles du palais, liberté que Voltaire avait prise, plus timidement, dans *Brutus*, dès 1730. On admet enfin que deux actes peuvent se passer dans deux endroits différents, pourvu qu'ils ne soient pas trop éloignés l'un de l'autre. La Harpe est bien obligé d'en venir là pour bâtir un *Coriolan* à peu près vraisemblable, et Ducis profite largement de cette liberté dans *Roméo et Juliette*, dont le dernier acte nous fait voir les tombeaux des Montaigus et des Capulets, et dans le *Roi Lear*, dont l'action se passe tantôt chez le duc de Cornouailles, tantôt dans une forêt sauvage Il serait aisé de multiplier les exemples semblables ; ceux-ci montrent assez que la Tragédie

(1) *Tom Jones à Londres* (1782), est la première pièce en 5 actes donnée au Théâtre-Italien.

(2) Archives de la Com.-Française : *Registre des Boulevards*. Cf. Bonnassies, les *Spectacles forains et la Comédie-Française*, ch. III. M. Albert, les *Théâtres de la Foire*, ch. VIII, X et XI. Les *Théâtres des Boulevards*, ch. II.

elle-même avait apporté quelque tempérament à la loi de Boileau.

Aussi le Drame s'autorise-t-il d'un si auguste exemple. Saurin, tout en supprimant un grand nombre des changements de lieu que présente la pièce anglaise, n'hésite pas à faire voyager le spectateur de la maison de Béverley dans sa prison ; dans le *Fabricant de Londres*, nous voyons tantôt l'intérieur du malheureux Vilson, tantôt les bords de la Tamise, où il va se suicider. Chacun des quatre actes de l'*Indigent* se passe dans un endroit différent ; et s'il n'y a que trois décors dans l'*Habitant de la Guadeloupe*, c'est que la pièce n'a que trois actes. L'exposition de *Jean Hennuyer* se fait au foyer d'une modeste famille de Lisieux ; c'est dans le palais de l'évêque qu'a lieu le dénouement. Aucun des drames de Desforges ne respecte rigoureusemnt la règle classique. Même liberté dans la *Partie de Chasse de Henri IV*, l'*Ecole des Mœurs*, la *Réduction de Paris*, *Henriette*, *Edgard Ier*, *Auguste et Théodore*, les trois drames sur *Calas* (1), etc. Mais tous ces changements se bornent à des lieux voisins, situés, par exemple, dans la même ville, suffisamment rapprochés pour que l'acteur ait pu vraisemblablement aller de l'un à l'autre pendant la durée réelle de l'entr'acte : un dramaturge du XVIIIe siècle ne se serait pas permis de placer son premier acte à Paris et le deuxième à Londres (2). Encore cette licence n'est-elle pas unanimement approuvée ; Fréron blâme les changements de lieu dans *Béverley*, et il ajoute : « Ce qui est liberté à l'Opéra et à la

(1) Il va sans dire qu'un grand nombre de drames — ceux de Diderot et de Beaumarchais en tête, — seraient irréprochables aux yeux d'Aristote, de l'abbé d'Aubignac et de Boileau.

(2) Beaucoup plus rarement, la scène représente deux endroits différents au cours du même acte, comme dans le *Cri de la Nature* d'Armand, et la *Discipline militaire du Nord* de Moline.

Comédie-Italienne, devient licence au Théâtre-Français, le théâtre de la Nation par excellence (1). »

A la Comédie-Italienne elle-même, les auteurs de drames quelque peu littéraires cherchent à respecter la règle, dans les limites du possible. Milcent, adaptant le drame allemand d'*Agnès Bernau*, où l'auteur fait changer le lieu de la scène à chaque instant et comme par plaisir, se contente de le déplacer à chaque acte, soit quatre fois seulement. Il s'en explique dans sa préface : « Il y a vingt-cinq ans que l'on n'aurait pas enduré cette innovation. Mais, depuis que les chefs-d'œuvre des Espagnols, des Italiens, des Allemands et des Anglais nous sont devenus familiers, on a cru remarquer combien cette unité de lieu était gênante, et que tous les caractères, toutes les combinaisons ayant été épuisés par nos grands poètes, il fallait peut-être, pour en trouver de nouvelles, secouer le joug des préjugés d'un goût timide et circonscrit. » Mais, honteux déjà de tant d'audace, il s'empresse d'ajouter que dans sa pièce, l'entorse faite aux règles est peu grave ; car les petites principautés allemandes étant fort voisines, on peut bien admettre que les acteurs sont allés de l'une à l'autre pendant l'entr'acte, auquel on pourrait sans doute supposer une durée de douze heures !...

Jusque dans l'Opéra et l'Opéra-comique, les auteurs sont parfois pris de scrupule. Moline suppose, dans *Orphée*, que le mausolée d'Eurydice a été construit tout près de l'entrée des Enfers, afin que le changement de lieu ne soit pas trop choquant (2). Sedaine, retraçant une aventure qu'il était manifestement impossible d'assujettir à la règle de Boileau, s'en tire en faisant deux pièces séparées, destinées à être jouées immédiatement l'une après l'autre : le *Comte d'Albert*,

(1) *Année littéraire*, 1768, t. VII, p. 243.
(2) *Mém. secrets*, VII, 2 août 1774.

opéra-comique en deux actes, qui se passe à Paris ; la *Suite du Comte d'Albert*, en un acte, qui se passe aux environs de Bruxelles, plusieurs jours après.

Pourtant, en général, il règne une grande liberté dans les pièces à spectacle dont le principal attrait réside dans la splendeur de la mise en scène : on trouve dans la nécessité de faire admirer les décorations une raison de les varier et de les multiplier. Avec l'unité de lieu, nous ne verrions ni l'incendie de Novogorod, dans *Féodor et Lisinka*, ni le combat acharné de *Sargines*, ni dans *Jeanne d'Arc*, les batailles succédant aux pompes de la cour et aux cérémonies religieuses. Pour les mélodrames d'Audinot et de Nicolet, issus des pantomimes et des féeries, qu'en resterait-il, si l'on en supprimait les changements à vue, les mêlées guerrières et les apothéoses ? On aurait été mal venu d'enlever, au nom d'Aristote, à des œuvres aussi peu littéraires, les irrégularités qui en faisaient tout le charme et le succès. Aussi, quand la Comédie-Française s'avise d'imiter les féeries des Boulevards, se voit-elle contrainte, malgré la majesté de ses traditions, de renoncer aux règles classiques ; et la critique s'indigne de rencontrer dans les *Amours de Bayard* ou dans *Lanval et Viviane* les libertés du *Siège d'Orléans* ou des *Quatre Fils Aymon*.

La même distinction doit s'appliquer au mélange du tragique et du comique. Sans doute, si l'on parcourt l'ensemble des drames qui ont été représentés dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle, on y rencontrera la gamme complète des nuances, depuis l'horreur la plus sombre, jusqu'aux plus joyeuses plaisanteries ; mais on remarquera, aussi, que les œuvres d'une certaine tenue littéraire, et particulièrement celles qui sont destinées au Théâtre-Français, évitent l'opposition trop violente du pathétique et du bouffon, abandonnant aux genres inférieurs, à l'Opéra-comique surtout, ainsi qu'au

Mélodrame, cette source d'effets puissants, mais un peu grossiers et forcés.

On peut, sans faire trop de violence à l'infinie complexité des faits, ranger les drames en trois grandes catégories : les drames exclusivement tragiques, où, comme dit Beaumarchais, « il n'y a pas le mot pour rire (1) » ; ceux qui admettent un mélange tempéré de comique atténué et de pathétique ; ceux enfin, qui opposent hardiment, en un contraste énergique et cru, les situations les plus poignantes et les plaisanteries les plus bouffonnes.

Dans la première catégorie, nous rangerons tout Diderot, tout Arnaud, tout Falbaire, tout Mercier, sauf quelques détails comiques dans *Zoé*, dans la *Maison de Molière* et dans les pièces historiques ; les drames de Beaumarchais, malgré le rôle très court du domestique André, dans les *Deux Amis* (2) ; joignons-y *Béverley*, l'*Orphelin Anglais*, le *Vindicatif*, le *Siège de Saint-Jean-de-Losne*, *Clémentine et Desormes*, *Montrose et Amélie*, et autres ouvrages émouvants dont plusieurs sont de véritables tragédies en prose.

La deuxième classe comprend ces pièces où le mélange est à la fois intime et tempéré, où le ton oscille entre le plaisant et le pathétique, sans dépasser les limites d'un attendrissement modéré ni d'un sourire de bonne compagnie ; point de bouffonneries, point de scènes déchirantes, non plus ; un ensemble dont la variété se borne à des émotions moyennes, dans un sens comme dans l'autre. Ce genre, dont Destouches et Fontenelle avaient assez heureusement fixé la formule, et

(1) Beaumarchais, *Essai sur le genre dramatique sérieux*, I, p. 5.

(2) Quant à *Eugénie*, on sait quelles nombreuses retouches Beaumarchais y apporta, pour en éliminer l'élément comique, qui occupait une place considérable dans le manuscrit primitif, et disparut totalement dans la version définitive. (Cf. Lintilhac, *Beaumarchais et ses œuvres*, pp. 197 à 203, et 420 à 421.)

Phototypie Balsa & Gouttagny — Lyon

LA BONNE MÈRE

Sc. XII.

(Œuvres de Florian. Ed. de 1803, tome III. Dessin de Marillier).

dont la Chaussée avait donné d'estimables modèles, c'est le Drame adouci d'un sourire ; c'est la haute Comédie traitée par des moralistes qui prennent la vie au sérieux et prétendent édifier leurs contemporains. Aussi, plusieurs de ces pièces seront-elles baptisées *comédies* ; elles se trouvent à la limite de deux genres voisins. Les plus remarquables sont le *Philosophe sans le savoir* et la *Partie de Chasse de Henri IV*. Dans la première, l'élément comique est représenté par l'aimable espièglerie de Sophie et les prétentions nobiliaires de la Tante (1). Dans la *Partie de Chasse*, le contraste paraît au premier abord plus violent ; mais il convient, pour se rendre compte de l'effet produit, de se replacer à l'époque où fut jouée la pièce, de se rappeler cet enthousiasme si chaleureux pour Henri IV, qui donnait un prix tout particulier à ses moindres actions : les galantes privautés que prend le roi avec la fille de Michau et les couplets gaillards que l'on chante en son honneur égayaient moins le public qu'ils ne l'attendrissaient ; c'est avec des larmes dans la voix que les braves paysans entonnent les louanges et portent la santé du bon roi ; c'est avec des larmes aussi que d'augustes spectatrices écoutaient cette scène (2).

A ce genre tempéré se rattachent *Dupuis et Desronais*, le *Séducteur*, la *Femme Jalouse* et aussi les comédies de Palissot, malgré la prétention qu'il affiche de continuer la pure

(1) Sedaine avait primitivement accusé le contraste d'une façon beaucoup plus frappante, en faisant arriver les violons de la noce après la scène si poignante où Vanderk entend Antoine frapper à la porte les trois coups fatals. Le fait que l'auteur dut renoncer à cette puissante opposition donne la mesure exacte de ce que l'on supportait alors en ce genre, dans une pièce d'une certaine tenue littéraire.

(2) *Mém. secrets*, IV, 21 septembre 1769. Cf. la lettre de Mme du Deffand à Horace Walpole (3 mai 1767) : elle déclare qu'au troisième acte on pleure « de tout son cœur... Ce ne furent point des larmes douloureuses et amères, mais des larmes de plaisir et d'attendrissement. » (Ed. de Lescure, I, p. 420.)

tradition de Molière. C'est Florian qui a opéré le mélange des tons avec le plus d'habileté et de délicatesse : « J'ai pensé, dit-il, que le sentiment et la plaisanterie pouvaient tellement être unis qu'il fussent quelquefois confondus, que le spectateur s'égayât et s'attendrît en même temps, qu'il fût également ému par l'intérêt de l'action, et réjoui par le jeu de l'acteur, en un mot, que le même personnage fît pleurer et rire à la fois. Pour cela, j'avais besoin d'Arlequin (1). » Il n'avait pas trop présumé de son adresse : l'Arlequin de Florian réalise vraiment ce paradoxe de *faire pleurer et rire à la fois*. Les critiques contemporains sont aussi ravis qu'étonnés de l'art avec lequel des impressions aussi contraires sont rapprochées et fondues : « Monsieur le Chevalier de Florian, écrit Meister, a donné au rôle d'Arlequin une couleur, une âme et des formes nouvelles ; on est tenté de lui dire quelquefois : vous êtes Arlequin, seigneur, et vous pleurez ! Mais il pleure de si bonne grâce qu'il y aurait de l'humeur à le trouver mauvais. Le grand point n'est-il pas de plaire et d'intéresser ? (2) » Florian y a réussi à force de finesse et de tact : que de savante mesure dans les reproches qu'Arlequin fait à Colombine, lorsqu'il la croit infidèle ! (3). Par quel habile emploi des nuances on nous intéresse aux amours d'Arlequin avec Lucette, on nous fait à la fois trembler pour lui et rire de sa naïveté (4) ; avec quelle adresse Arlequin vieilli nous est présenté à la fois comme un père de famille respectable et bon, et comme un poète amateur un peu ridicule (5) ! Florian, que la postérité n'a pas jugé à sa vraie

(1) *Avant-propos* en tête des *Comédies* (au t. IV de l'éd. de 1824).
(2) *Corr. litt.* de Grimm, XII, p. 372. Cf. *Ibid.*, XVI, p. 4, et *Mém. secrets*, XXII, 18 janvier 1783.
(3) Le *Bon Ménage*.
(4) La *Bonne Mère*.
(5) Le *Bon Père*.

valeur comme auteur dramatique, a montré là autant de pénétration psychologique que d'instinct théâtral, et il a tranché la question du mélange des tons, de manière à désarmer la critique (1).

Parmi les pièces que nous venons d'énumérer, la plupart ont été représentées à la Comédie-Française ; celles qui ont paru au Théâtre-Italien n'étaient pas dépourvues de prétentions littéraires et empiétaient quelque peu sur le domaine des comédiens privilégiés. Au contraire, l'opposition brutale du pathétique et du bouffon ne se rencontrera, au Théâtre-Français, qu'à titre exceptionnel. Si l'on excepte les comédies-drames de Voltaire, dont on connaît la poétique particulière, on ne peut guère la relever que dans trois pièces : *Henriette*, imitation allemande mal venue et non moins mal reçue du public ; le *Chevalier sans peur et sans reproche*, drame à spectacle où la mise en scène était le but et le texte un prétexte ; la *Mort de Molière*, enfin, où le public fut fort déconcerté de voir le grand homme agonisant adresser à son médecin les plus mordantes plaisanteries.

En revanche, le Théâtre-Italien ne faisait que perpétuer ses antiques traditions en mélangeant hardiment le sérieux et le plaisant. Dans son ancien répertoire, on trouve des pièces hétéroclites, comme le *Chevalier Bayard* d'Autreau, où des tirades presque cornéliennes succèdent à ce portrait de l'héroïne tracé par le valet Frontin :

Cette blancheur de lis, cette peau fine et nette,
Surtout cette taille parfaite,
Où l'œil, dès le premier instant,
Se porte vers le haut, et revient si content

(1) Il est juste de constater que cette transformation du type d'Arlequin était déjà en germe chez Marivaux. (Cf. Larroumet, *Marivaux*, p. 567.)

D'avoir découvert en cachette,
Sous une fine collerette...
Hom ! morbleu ! cet endroit paraît bien ragoûtant (1).

Dans *Samson* de Romagnesi, un des plus grands succès de la Comédie-Italienne, après de longs dialogues en style pompeux où Samson et Dalila se traitent cérémonieusement de *Seigneur* et de *Madame*, on rencontre des passages d'énorme bouffonnerie, comme celui où l'esclave d'Acab annonce ainsi l'arrivée de Samson :

Seigneur, grande nouvelle, on amène Samson,
Enchaîné comme un ours et doux comme un mouton (2).

Le même esclave, costumé en Arlequin, s'empare des cheveux que le malheureux Hébreu s'est laissé ravir par Dalila, et imite ses exploits dans une parodie grotesque, en renversant un fauteuil et en embrochant un dindon (3).

Cette tradition vénérable, les tout-puissants gentilshommes de la Chambre faisaient parfois semblant de l'oublier, puisqu'ils laissaient les Comédiens Italiens représenter de sombres drames comme *Jenneval*, l'*Indigent* ou *Montrose et Amélie*. Parfois aussi, ils leur rappelaient que le genre sérieux était l'apanage des Français, comme en témoigne la préface d'*Agnès Bernau* : « J'étais déterminé, par des motifs indifférents au public, écrit Milcent, à travailler pour le Théâtre-Italien. En conséquence, il m'a fallu m'assujettir aux servitudes qui lui sont imposées. Pour ne point approcher de la tragédie, genre exclusivement réservé au Théâtre-Français, il faut qu'un sujet noble et pathétique, mis sur le Théâtre-Italien, présente des scènes comiques et des personnages de

(1) Autreau, le *Chevalier Bayard*, acte I, sc. 7.
(2) Romagnesi, *Samson*, acte III, sc. 3.
(3) Id. *Ibid.*, acte V, sc. 7.

comédie. De là mon rôle du père d'Agnès, qui nuit à l'action, puisqu'il ne lui sert en aucune manière ; de là les scènes de comédie que j'ai été obligé de coudre à chaque acte, et que j'ai fait disparaître sur le théâtre de Rouen et à l'impression ; de là enfin, le dialogue en vers libres, pour éviter, autant qu'il était possible, les formes nobles et élevées du style tragique. »

Dans l'opéra-comique, ce violent contraste était traditionnel et à peu près obligatoire ; les librettistes étaient tenus de « traiter des sujets qui amenassent, par des scènes plaisantes, une situation touchante qui se prolongeait et montait plus ou moins, et se dénouait plaisamment (1) ». Dans le *Déserteur*, Montauciel se livre à de lourdes et bruyantes bouffonneries et entonne des chansons bachiques, à côté du pauvre Alexis qui attend son exécution (2). Dans *Richard Cœur de Lion*, on passe des scènes plaisantes et naïves entre villageois aux émouvantes péripéties qui amènent la délivrance du roi. Dans *Julie*, la bonhomie narquoise du paysan Michaut vient égayer les situations les plus émouvantes. Dans *Camille ou le Souterrain*, les terreurs bouffonnes d'un valet poltron font, à chaque instant, oublier ce que l'aventure a de ténébreux et le décor de sinistre.

A plus forte raison, la même observation s'applique-t-elle aux mélodrames des Boulevards. Si par une extraordinaire

(1) Lanson, *Nivelle de la Chaussée et la Comédie larmoyante*, IIIe partie, ch. VI, p. 278. Les opéras-comiques purement tragiques et larmoyants, comme *Nina ou la Folle par Amour*, sont extrêmement rares.

(2) La Harpe déclare à ce sujet qu'une opposition aussi tranchée n'eût pas été supportée ailleurs que dans un opéra-comique : « Je suis convaincu... que si Sedaine avait voulu faire un ouvrage régulier de son *Déserteur*, jamais on n'aurait pu souffrir les rôles de Montauciel et du Grand-Cousin, dont le comique bas vient se mêler à la terreur de ce grand sujet qui serait du plus grand effet s'il était traité dans les règles de l'art. » (*Corr. litt.*, lettre 279.)

tolérance, on laisse représenter sur les petits théâtres quelques productions entièrement tragiques, où l'on ne peut guère rire qu'aux dépens de l'auteur (1), le plus souvent, une large place est faite à la plaisanterie : des lazzis de valets égayent la donnée dramatique du *Français en Huronie* ; les commérages de la logeuse nous distraient des malheurs de l'*Artiste Infortuné* ; dans les deux drames habilement charpentés (2) que Pigault-Lebrun fit jouer aux Variétés-Amusantes, les situations pathétiques sont habilement assaisonnées d'une pointe de comique, grâce à des personnages subalternes, à la fois sympathiques et ridicules. Ainsi s'ébauche, peu à peu, le type du niais, qui fera bientôt le plus bel ornement du Mélodrame selon la formule de Pixérécourt, Caigniez et consorts. Nous tenons par un bout la chaîne qui conduit à la préface de *Cromwell*, à Triboulet et à Don César de Bazan. Comme le remarque fort justement M. Des Granges, c'est toujours par les théâtres *à côté*, que les réformes dramatiques se préparent (3).

Des revendications théoriques modérées, qui n'annoncent que par moments et de fort loin la révolution romantique ; en pratique, un *modus vivendi* flottant et bâtard, nécessité par l'incompatibilité foncière qui existe entre la rigueur simpliste du système classique et le romanesque inhérent au Drame ; dans les théâtres littéraires, un visible souci de ne pas changer trop fréquemment le lieu de l'action, de dépasser le moins souvent possible la limite des vingt-quatre heures, et d'éviter l'opposition violente du pathétique et du bouffon ; sur les petites scènes, une irrégularité plus grande, jus-

(1) Par exemple le *Baron de Trenck*, l'*Elève de la Nature*, le *Dragon de Thionville*, etc.
(2) L'*Orpheline*, et *Charles et Caroline*.
(3) *Revue d'Histoire littéraire*, octobre-décembre 1905, p. 615.

tifiée par les nécessités extérieures du genre traité ou par les obligations imposées aux auteurs ; ainsi peut-on résumer la position prise par le Drame à l'égard des traditions classiques et les caractères généraux de sa technique.

Nous avons volontairement omis dans cette exposition tout ce qui n'était que d'un intérêt particulier ou exceptionnel, cherchant seulement à dégager les traits qui s'appliquent à l'ensemble des drames du XVIIIe siècle. Il n'entrait pas dans notre plan d'examiner comment tel auteur justifie l'entrée et la sortie de ses personnages, à quel genre de dénouement tel autre donne la préférence, comment celui-ci étire longuement la scène à faire, et comment celui-là l'esquive : rien de tout cela ne touche à l'essence même du Drame. Nous avons de même laissé délibérément de côté les discussions théoriques, interminables et oiseuses, auxquelles s'est complu la critique dramatique du XVIIIe siècle : la Tragédie est-elle un genre plus difficile que la Comédie, et le Drame n'est-il pas plus facile que l'une et l'autre ? (1). Comment convient-il de choisir le titre d'une pièce ? (2). Quelle place peut-on laisser aux monologues et aux apartés ? (3). Y a-t-il un effet heureux à tirer des contrastes de caractères ? (4). Le dénouement doit-il punir le vice et récompenser la vertu, ou seulement exciter notre sympathie en faveur du héros injustement malheureux ? (5). Sujets

(1) Question cent fois débattue et rebattue. V. surtout La Harpe, *Lycée*, t. XI, livre premier, ch. V.

(2) Cailhava (*Art de la Comédie*, ch. 26), ne distingue pas moins de quinze espèces de titres.

(3) Cailhava, *Ibid.*, ch. 37. *Journal de Paris*, 31 janvier 1782, etc.

(4) Diderot, après avoir violemment critiqué cette source artificielle d'effets faciles (*De la Poésie dramatique*, ch. XIII : Des caractères, VII, pp. 347-354), l'emploie lui-même dans le *Père de Famille*. (M. d'Orbesson et le Commandeur.) Cf. Lenient, la *Comédie au* XVIIIe *siècle*, I, pp. 330-331.

(5) Cf. p. 250.

de discussions éternelles et vaines, qui sont allées rejoindre dans la poussière des bibliothèques toutes les arguties scolastiques de même ordre, pour lesquelles se sont passionnés de tout temps les esprits entichés de généralités abstraites et de réglementation à l'infini. Quiconque s'attache à l'étude précise des faits et des réalités concrètes, a le droit de les ignorer ou de les passer sous silence.

CHAPITRE II

La question du vers. — La langue et le style.

I. — Le XVIIIe siècle, malgré sa totale incompréhension du lyrisme, n'est pas unanime à proscrire le vers dans le Drame.

II. — En théorie, tout le monde réclame un style simple et vraiment dramatique ; en pratique, on conserve bien des clichés et des conventions de la Tragédie classique.

III. — Abus du jargon philosophique et du néologisme.

IV. — Emprunts au langage familier et populaire, aux vocabulaires techniques, aux patois, aux langues étrangères. — Les exclamations et les points de suspension. — Hésitations des auteurs ; résistances de la critique ; médiocrité des résultats.

V. — Le style du Mélodrame est en germe, parfois même en pleine floraison dans le Drame.

I

En matière de langue et de style, le Drame a, comme sur d'autres points, prétendu innover et rompre avec des traditions condamnées, et, là comme ailleurs, il a été moins habile à édifier qu'à détruire, moins audacieux en pratique qu'en théorie. Le vocabulaire appauvri et quintessencié de la Comédie a fait son temps, comme le style pompeux et guindé de la Tragédie. Au genre nouveau il faut de nouveaux moyens d'expression et l'on s'occupe de déterminer ce qu'ils devront

être. Et d'abord, on s'accorde assez bien sur ce qu'ils ne seront pas : on ne veut de lyrisme à aucun prix. Rien là de surprenant, dans un siècle si attaché à la réalité positive, dans un genre qui prétend, plus qu'un autre, à l'observation exacte. A cet égard, rien n'est plus loin de l'idéal romantique que l'idéal du XVIIIe siècle, et c'est une véritable stupeur qu'aurait causée, vers 1770, la poésie luxuriante d'*Hernani* ou de *Ruy Blas*, si, par un miraculeux anachronisme, elle avait jailli d'un cerveau de poète soixante ans à l'avance.

Ce que nous entendons aujourd'hui par la poésie de l'expression est chose totalement inconnue aux auteurs et aux critiques, qui, nourris de l'*Art Poétique* et du *Discours sur le Style*, admirent le coloris de Voltaire et déplorent les extravagances de Ducis. Cette incompréhension se manifeste par un effarement amusant en présence de certaines œuvres étrangères. Le *Journal de Trévoux* ne pardonnerait pas à Saurin d'avoir laissé tomber de sa plume ces vers beaucoup trop imagés :

> L'Amour semait de fleurs ma couche nuptiale,
> Et l'Aurore avec moi réveillait les plaisirs.

s'il n'avait pour excuse de les extraire directement de la pièce anglaise (1). Lorsque Junker et Liébault traduisent *Roméo et Julie* de Weisse, ils taxent audacieusement de mauvais goût tel passage où l'auteur allemand a reproduit les plus sublimes beautés de Shakespeare. Voici la note ironique qu'inspire aux traducteurs le fameux duo de l'Alouette: « Bien répondu ; il faut convenir que voilà des traits qui peignent bien cette grande passion. C'est bien dommage que l'un ne s'obstine pas à prouver que c'est l'alouette, et l'autre

(1) *Béverley*, acte II, sc. 1. *Journal de Trévoux*, août 1768.

que c'est le rossignol ; cela aurait rendu la situation de ces deux amants bien plus intéressante pour le spectateur. » Plus loin, Julie dit à sa mère :

Ah ! ce n'est pas sur lui (Thébaldo) que je pleure, c'est sur moi. La vigne pleure ses rameaux longtemps après qu'ils ont été séparés d'elle.

Mme Capellet

Mais ses larmes cessent cependant de couler à la fin, lorsque le ciel devient plus serein et les airs plus doux.

Julie

Hélas ! peut-il y avoir pour moi un ciel serein et un air doux ? Non, tout est noir, tout est lourd pour la malheureuse Julie, si lourd qu'à peine je puis respirer (1).

Ici, les traducteurs se fâchent : « Quoiqu'on se soit fait un devoir scrupuleux de rendre l'original tel qu'on l'a promis, on serait tenté de demander pardon au public de lui mettre sous les yeux ce tas d'absurdités, aussi capables de révolter les âmes sensibles que de dégoûter les bons esprits. »

Quand on constate, chez ceux mêmes qui s'efforcent d'acclimater chez nous les œuvres étrangères (2), une pareille aversion pour tout ce qui ressemble au lyrisme, on serait tenté de croire que le XVIIIe siècle a déclaré sans hésitation que le Drame devait être écrit en prose. Ce serait là prêter aux contemporains de Delille une conception élevée de la poésie dont ils étaient fort éloignés. Pour eux, le vers est avant tout un procédé d'expression plus difficile à manier

(1) Weisse, *Roméo et Julie*, acte I, sc. 3, acte II, sc. 5, dans le IVe volume du *Théâtre allemand* de Junker et Liébault.

(2) Nous avons cité cet exemple parce qu'il est peu connu. La comparaison des traductions de Letourneur avec le texte de Shakespeare fournirait cent autres preuves du goût timide et étroit qui régnait alors en matière de style.

que la prose, et dont la difficulté même arrêtera et découragera les médiocrités : c'est en cela surtout que consiste son mérite et non point dans son harmonie, moins encore dans son aptitude à rendre une infinité de nuances subtiles et mystérieuses que l'âme communique à l'âme par le son autant que par l'idée. Mais, un des principaux défauts du Drame étant sa facilité (1), le vers est la seule barrière qui puisse protéger le genre nouveau contre l'invasion des barbouilleurs (2).

Aussi, pour certains critiques, la Tragédie en prose est-elle, suivant le mot de Voltaire, « le coup de grâce donné aux beaux-arts » et « l'abomination de la désolation, dans le temple des Muses (3) ». Pour Fréron, d'accord cette fois avec son implacable ennemi, la question ne fait aucun doute : réclamer l'usage de la prose, c'est faire un aveu d'impuissance ; il exprime son opinion sous une forme ingénieuse : « Si une nation qui n'aurait que des mines de cuivre, s'avisait un jour de mettre le cuivre au-dessus de l'or, il serait aisé de pénétrer le motif de cette préférence (4). » Une pensée exprimée en vers, dira un autre critique, « est un diamant bien enchâssé, un tableau encadré avec goût (5) ».

Pourtant la plupart des réformateurs tiennent fermement

(1) C'est l'argument sans cesse reproduit, depuis Voltaire jusqu'à M.-J. Chénier, en passant par Chassiron, Desfontaines, La Harpe, Marmontel, etc.

(2) Il y a pourtant, au moins en théorie, quelque sens de ce qu'aurait pu être la poésie dans le Drame, chez Arnaud, pour qui les « longueurs » ne sont souvent que « l'embonpoint du sentiment... l'opulence et l'effusion du génie ». (Le *Comte de Comminge*, deuxième Discours préliminaire, 3e éd., p. LV.)

(3) Lettre à d'Argental, 27 septembre 1770. Ed. Moland, XLVII, p. 205. *Dictionnaire philosophique*, art. Rime, XX, p. 373. Cf. les articles de La Harpe (*Corr. litt.*, lettre 272), et de la *Corr. litt.* de Grimm (XV, p. 353), sur *Maillard*, de Sedaine.

(4) *Année littéraire*, 1767, t. VIII, p. 218. (Compte rendu d'*Eugénie*.)

(5) Cubières, préface de la *Manie des drames sombres*, p. 17.

pour la prose. On peut soupçonner Diderot d'avoir insisté particulièrement sur ce point, pour se séparer avec éclat de la Chaussée qu'il ne tient pas du tout à reconnaître comme son modèle ; à coup sûr, les explications qu'il donne à l'appui de son opinion ne brillent point par la clarté, et montrent seulement qu'il avait, comme ses contemporains, une conception tout oratoire, et point lyrique de la poésie (1). Après avoir lu ces confuses théories, où la question du vers se trouve noyée dans un fouillis de considérations étrangères, nous ne sommes pas étonnés que Diderot avoue avoir choisi la prose « sans trop savoir pourquoi ».

Les raisons que le chef d'école sentait confusément et qu'il n'avait pas pris la peine de démêler en lui-même, sont exposées avec plus de netteté par Beaumarchais, qui, tout en blâmant La Motte d'avoir composé un *Œdipe* en prose, veut proscrire le vers dans le Drame bourgeois (2). La contradiction n'est qu'apparente: autant le vers convient à un sujet héroïque et merveilleux, autant il s'adapte mal à un genre dont le principal mérite doit consister dans une représentation exacte et serrée de la réalité. La distinction, si simple qu'elle paraisse, avait son prix, puisque maint dramaturge, avant et après Beaumarchais, a gagné à s'en aviser ou perdu à n'en point tenir compte. N'est-ce pas surtout la poésie qui a empêché le drame d'Hugo d'être du mélodrame et, d'autre part, la vraie et sincère prose ne vaut-elle pas mieux que la prose rimée de *Gabrielle* ou de l'*Honneur et l'Argent* ?

(1) *De la Poésie dramatique*, X : Du Plan de la Tragédie, et du Plan de la Comédie, *Œuvres*, VII, pp. 332 et sqq. Dans le *Deuxième Entretien sur le « Fils Naturel »* (VII, pp. 120, 121), le vers est représenté comme une nécessité du théâtre antique, au moins inutile chez les modernes.

(2) Beaumarchais, *Essai sur le genre dramatique sérieux*, I, pp. 30-36. Cf. les railleries de Collé (*Journal*, II, p. 83), sur la tentative de La Motte.

Tandis que Marmontel s'égare dans les nuances subtiles et les préférences contradictoires (1), Mercier, qui déteste le chant du rossignol, ne se montre pas plus sensible au charme de la rime : il préfère la prose du *Télémaque* à la poésie de la *Henriade*, ce qui se peut soutenir ; il pense que la prose de Rousseau ferait pâlir la poésie de tous les auteurs dramatiques de son siècle, ce qui n'est pas douteux. Mais quand il en conclut que les meilleurs vers sont les plus prosaïques (2), nous sommes en droit de ne pas souscrire à une affirmation aussi aventureuse ; en tout cas, il est bien convaincu que « ce n'est pas le langage des dieux, mais le langage des hommes qu'il faut produire sur le théâtre (3) », et il emploie, à le démontrer, tout un chapitre de son Traité, où, avec quelques bizarreries, on rencontre plus d'un argument sensé et frappant.

En fait, les drames en prose sont les plus nombreux : tout Diderot, tout Sedaine (4), tout Beaumarchais, tout Mercier, voilà un respectable ensemble d'œuvres d'où le vers est banni. Pourtant Arnaud renferme en des alexandrins pompeux ses visions lugubres et mystiques; Falbaire, tout en se ralliant en théorie à l'opinion de Diderot (5), tient à prouver, dans

(1) D'abord partisan du libre choix entre le vers et la prose, tant pour la Tragédie que pour la Comédie, il finit par se décider pour un vers plus souple et plus varié. (*Encyclopédie*, art. Déclamation. *Supplément*, art. Tragédie et Vers. Cf. la thèse de M. Lenel, ch. IX.) Sa critique des alexandrins, qui « se tiennent comme enchaînés deux à deux et se retardent l'un l'autre », annonce de loin les invectives d'Hugo.

(2) *De la Littérature et des Littérateurs*, pp. 110, 111.

(3) *Du Théâtre*, ch. XXVI.

(4) Les ariettes de ses opéras-comiques sont naturellement en vers ; mais, contrairement à l'usage de Favart et de Marmontel, le dialogue est en prose, sauf dans *Aucassin et Nicolette*. Sedaine fait aussi l'apologie de la Tragédie en prose dans la préface de *Maillard ou Paris sauvé*.

(5) Préface du *Fabricant de Londres*.

l'*Honnête Criminel* et l'*Ecole des Mœurs*, qu'il écrit plus mal encore en vers qu'en prose ; plus élégant et plus châtié, La Harpe versifie *Mélanie* et *Barneveldt* avec la même facilité que *Warwick* et *Philoctète*, et Chénier espère qu'en revêtant ses drames d'une poésie à la Delille, il les élèvera à la dignité de tragédies (1).

Quelques écrivains adoptent un moyen terme et pensent trouver dans le vers libre un instrument plus souple que l'alexandrin et plus noble que la prose : tentative médiocrement heureuse, car ils n'y recherchent qu'une facilité de plus : le rythme varie pour la commodité du poète, au lieu de se modeler sur la pensée et de viser à de nouveaux effets d'harmonie. L'allure sautillante du vers libre, qui convenait si bien à l'irrévérencieuse fantaisie d'*Amphitryon*, détonne dans un sujet aussi terrible que *Béverley*, tout comme le vers décasyllabe détonnait dans les scènes touchantes de l'*Enfant Prodigue* ou de *Nanine* (2). Au reste, quelques facilités qu'ils se donnent, les adeptes du Drame sont rarement des poètes et leurs vers, libres ou non (3), ne sont, le plus souvent, qu'une mauvaise prose rimée. Ne vaudrait-il pas mieux se borner au langage des humbles mortels, que de produire des vers de ce genre :

(1) Cf. Liéby, *Etude sur le Théâtre de M.-J. Chénier*, IIe partie, ch. IV.

(2) Le décasyllabe a encore été employé par Murville dans *Lanval et Viviane*, par Le Blanc, dans *Albert Ier ou Adeline*, et par l'auteur de *Zamir*.

(3) Citons parmi les pièces écrites en vers libres : la *Discipline militaire du Nord* de Moline ; *Laurette* de Doisemont ; *Agnès Bernau* de Milcent ; le *Baron de Trenck* de Gabiot, etc. Dejaure, qui a le don de découvrir des sujets originaux et émouvants, les gâte dès qu'il veut les traduire dans le langage des dieux. Son style, acceptable dans *Louise et Volsan* et l'*Epoux généreux*, devient gauche et parfois ridicule, dans les *Epoux réunis* et l'*Incertitude maternelle*, qui sont écrits en vers. Le vers libre de Collé lui-même, dans *Dupuis et Desronais*, est inférieur et à la prose de son *Théâtre de Société*, et aux vers de ses chansons.

Pour lui plaire, on doit être exact en toute chose,
Et la plupart du temps, cela ne se peut pas.
(Moline, la *Discipline militaire du Nord*, I, 1.)

Tu ne l'as pas connu, cet amant généreux ;
Tu ne sais pas combien il était vertueux.
(Falbaire, l'*Honnête criminel*, III, 1.)

Il s'est en tout conduit comme un bon gouverneur,
Et cet événement lui fait beaucoup d'honneur.
(Robert, les *Fausses Présomptions*, V, 1.)

Quand j'allai chez ma tante, au sortir du couvent,
Le fils d'un banquier riche y venait fort souvent.
Jeune, il semblait formé par une main céleste.
Comme il intéressait ! Quel air noble et modeste !...
... Quelqu'un m'a rapporté que son père était mort,
Et que les créanciers avaient dans la misère
Plongé, d'un bras d'airain, les enfants et la mère.
(Blin de Sainmore, *Joachim ou le Triomphe de la Piété filiale*, I, 1.)

Aussi, les auteurs passent-ils sans peine d'une forme à l'autre. Moline, après avoir vu tomber la *Discipline Militaire du Nord*, en cinq actes et en prose, la resserre en quatre actes et la versifie tant bien que mal. Cubières rime, par passe-temps, la *Diligence de Lyon*, qui avait été d'abord imprimée en prose dans son *Théâtre Moral*, et même représentée, sous cette forme, sur une petite scène. Mercier semble bien, par contre, avoir, dans *Childéric Ier*, disloqué à la hâte les alexandrins de quelque tragédie de jeunesse, tant ce « drame héroïque » renferme de vers blancs, de chevilles, d'inversions et de périphrases classiques (1). On n'éprouve

(1) Voici quelques vers blancs, relevés dans les deux premières pages :

Ainsi, pour Childéric, tu te sens un vrai zèle ?...
Je commandais pour lui dans les murs de Mayence...
Les Romains, plus nombreux, trahirent ma valeur...
Arrêtés trop longtemps chez ces fiers ennemis...

pas plus de difficulté à faire entrer dans le corps du texte des couplets destinés d'abord à être mis en musique : il suffit d'examiner le manuscrit d'*Edgard Ier, roi d'Angleterre*, pour voir comment Chénier avait, moyennant quelques traits de plume et quelques bandes de papier, transformé un opéra-comique destiné aux Italiens en une comédie héroïque pour le Théâtre-Français (1). C'est qu'en effet, rimés ou non, écrits en vers libres ou en majestueux alexandrins, les drames sont, sauf de rares exceptions, revêtus du même style à la fois déclamatoire et plat, solennel et creux, vulgaire et prétentieux.

II

Il n'avait pourtant pas manqué de théoriciens pour établir doctement ce que devait être le style du genre nouveau, à quelles qualités il devait s'attacher, quels défauts il devait

Pour périr ou venger Childéric et la France...
Le dessein en est grand, peut-être téméraire...
(L'univers) a paru balancer sur ce qu'il devait croire... etc.

Le passage suivant donnera une idée du rythme et du style qui règnent dans tout l'ouvrage :

« Les soldats inondent les murs, et bientôt le palais. Childéric se voit seul et de sa garde abandonné ; il la rappelle en vain ; tout lui manque à la fois. Son courage lui reste ; il attendait la mort, voyant tomber sa couronne ; mais on ne voulait que lui ôter le sceptre dont il avait abusé, et non trancher des jours couverts de gloire. » (Acte I, sc. 1.)

(1) Ce manuscrit est à la Bibliothèque Nationale (Ms. fr., 9257). Dorvigny fait de même lorsqu'après avoir attendu sept ans la représentation du *Sultan Généreux* sur une scène lyrique, il se décide à porter sa pièce aux Boulevards. Peut-être est-ce pour une raison analogue que certaines parties de *Raymond V* de Sedaine, sont écrites en vers. On sait que, dans un autre genre, le *Barbier de Séville* devait primitivement revêtir la forme d'un opéra-comique.

éviter. Dès 1742, Landois expliquait, en termes excellents, quelle forme convenait à la Tragédie bourgeoise :

« L'auteur, ami de la nature, regardant le pompeux galimatias tragique comme un mauvais moyen pour exprimer les sentiments, a eu soin de la supprimer. Les choses y sont nommées par leur nom. Le matin n'est point le blond Phébus qui va sur son char lumineux fournir sa brillante carrière ; et le soir n'est pas le même Phébus qui va reposer dans le sein de Téthys. Il y est question de boire, de manger, d'habits, de meubles. L'arme qui se trouve sous la main sert à la catastrophe ; enfin, c'est l'intérieur d'une maison dans laquelle des gens, affectés de passions peut-être assez vives, s'expriment conformément à leur situation, ne se mêlent que de ce qui les touche, n'abandonnent point l'intérêt principal, pour venir sur le devant du théâtre débiter des lieux communs de morale ou des rodomontades héroïques. Il a même recommandé aux acteurs de ne pas sortir du ton familier (1). »

Cette simplicité de langage n'exclut pas la noblesse et elle peut se hausser jusqu'à la dignité tragique ; c'est Voltaire lui-même qui nous l'assure dans la préface des *Scythes* : « Le boursouflé, l'ampoulé, ne convient pas même à César. Toute grandeur doit être simple. » De tous côtés on réclame, — pour la Tragédie et la Comédie, comme pour le Drame — un style vraiment théâtral, débarrassé de tous les faux brillants qui provoquent les applaudissements au détriment de la vérité dramatique : « Que veulent dire les beaux vers dans un ouvrage dramatique ? s'écrie Grimm. Ce sont des sentences, des maximes, des sentiments aussi pleins d'emphase que vides de naturel. A-t-on jamais vu aucun être vivant s'exprimer de la sorte ? Et surtout est-ce là le langage de la pas-

(1) *Silvie*, tragédie en un acte en prose. Prologue justificatif, p. 7.

sion ? (1) » « L'auteur, dans la comédie, écrit Mercier, ne doit entrer pour rien ; s'il me fait entrevoir sa physionomie, celle de ses personnages disparaît soudain. Je ne veux point le voir, ni ne veux point l'entendre (2). » Collé dit à son tour : « Je n'ai jamais conçu le dialogue de la comédie autrement que comme l'imitation, presque mot pour mot, de la conversation des hommes, en conservant à chaque caractère le style qui lui est propre (3). »

Là-dessus tous les réformateurs sont bien d'accord : c'est Diderot qui prescrit à l'auteur de prendre tous les tons et de s'effacer derrière ses héros, d'éviter les tirades et les phrases à effet, de « ne pas donner de l'esprit à ses personnages », mais de « les placer dans des situations qui leur en donnent (4) » ; c'est Beaumarchais qui demande « un style simple, sans fleurs ni guirlandes », excluant « les sentences et les plumes du tragique » comme « les pointes et les cocardes du comique », n'admettant « jamais de maximes, à moins qu'elles ne soient mises en action (5) » ; c'est Mercier qui voit dans l'aisance infiniment souple et variée de son « cher La Fontaine », l'idéal du style dramatique (6).

Hélas ! il y a loin du précepte à l'exemple ! Après avoir si heureusement défini le langage qui convenait au Drame, comment les mêmes écrivains en ont-ils donné de si pitoyables modèles ? Il semble parfois qu'ils aient pris volontairement le contre-pied des règles qu'ils énonçaient, tant leur diction

(1) *Corr. litt.* de Grimm, III, p. 483.
(2) Mercier, *Du Théâtre*, p. 75.
(3) Collé, préface du *Théâtre de Société*, t. I, p. VII.
(4) Diderot, les *Bijoux Indiscrets*, ch. XXXVIII ; *Deuxième Entretien sur le « Fils Naturel » ; De la Poésie dramatique*, ch. XVII : Du Ton (*Œuvres*, t. IV, pp. 282 à 287 ; t. VII, pp. 104, 106, 363 et sqq.).
(5) *Essai sur le genre dramatique sérieux*, *Œuvres*, I, p. 36.
(6) *Du Théâtre*, p. 332, note.

s'éloigne de cette simplicité et de cette variété qu'ils recommandent unanimement. Si leurs ouvrages ne présentent aucune trace appréciable d'un lyrisme auquel leur époque restait obstinément fermée, en revanche, la déclamation grandiloquente et vague ne s'y rencontre que trop souvent. La cause en est dans l'impuissance où s'est trouvé le Drame de créer de toutes pièces une langue nouvelle, bien à lui, instrument adéquat à la tâche révolutionnaire qu'il assumait. Pour bien prouver, sans doute, que les infortunes des héros bourgeois n'étaient pas moins intéressantes ni moins nobles que celles des personnages tragiques, il a le plus souvent emprunté le fond de son vocabulaire, de ses tours, la structure de ses tirades, et jusqu'aux clichés les plus rebattus, au vieil arsenal de la Tragédie expirante. Les drames en vers qui visent au style châtié et à la tenue littéraire, semblent sortis de la plume de Ducis ou de Lemierre ; La Harpe écrit de la même encre *Mélanie* et *Philoctète* ; bien fin serait celui qui pourrait reconnaître si telle tirade ampoulée appartient à *Comminge* ou aux *Druides*, à *Jean Calas* (1) ou aux *Lois de Minos*.

Le songe de *Mérinval* ne serait-il pas bien à sa place chez quelque imitateur de Crébillon ?

Laisse-moi, laisse-moi, fuis, spectre épouvantable !...
Il attache à mes pas sa vengeance implacable !
Il me montre les coups !... son sang !... ma femme (2) ô ciel !
Ses mains tiennent encor le breuvage mortel !
Eloignez-vous, cessez... bientôt je vais vous suivre :
Epargnez les moments qui me restent à vivre ;
Un songe me causer cet excès de frayeur !

(1) On sait du reste que Chénier intitulait ses drames *tragédies*.

(2) Un auteur tragique se serait peut-être cru obligé d'écrire : « Mon épouse ». Sachons gré à Arnaud de cette demi-audace.

Tous mes sens sont glacés d'une froide sueur !
Moi, qui dans les combats, au milieu du carnage,
Tant de fois à la mort opposai mon courage !
Un rêve m'intimide et je cède à la peur ! (1).

Et ce monologue d'amour désespéré ne siérait-il pas bien à l'héroïne de quelque tragédie selon la formule classique ?

Dans mes bras !... Quoi ! pour lui ces bras vont donc s'ouvrir !
Un nœud indissoluble avec lui va m'unir !
On a pu m'arracher cette promesse affreuse !
Qu'ai-je fait ? Qu'ai-je dit ? Est-il vrai, malheureuse ?...
Eh bien ! oui, cher amant, il recevra ma foi ;
Mais l'amour, mais le cœur seront toujours à toi.
Je vais dans les regrets finir ma triste vie :
Me punisse le Ciel, si jamais je t'oublie !
Ma consolation, mon unique plaisir,
Mon emploi le plus doux, jusqu'à ce que je meure,
Seront de conserver ton tendre souvenir,
De m'occuper de toi, d'y songer à toute heure,
De gémir en secret sur la fatalité
Qui, ne permettant pas qu'on trouvât ta retraite,
Rendit vaine partout ma recherche inquiète.
Sur quels bords inconnus le sort t'a-t-il porté ?
Dans quels bois, quels déserts te caches-tu, barbare ?
Quel pays, quelle mer maintenant nous sépare ?
Que ne viens-tu ?... Mais non, non, reste désormais ;
En quel lieu que tu sois... Ah ! ne reviens jamais ;
Tu reviendrais trop tard... (2).

La périphrase elle-même, l'auguste périphrase, fleurit dans les parterres du Drame, comme dans les jardins consacrés de la Tragédie : une lettre anonyme s'appelle :

Un billet dont mes yeux méconnaissent le seing.
(Baculard d'Arnaud, *Mérinval*, I, 1.)

(1) Baculard d'Arnaud, *Mérinval*, I, 1.
(2) Falbaire, l'*Honnête criminel*, acte III, sc. 3.

Le mot *cuisine* étant trop roturier, Chénier fait dire à l'un de ses personnages de *Jean Calas :*

Son fils a dirigé ses pas,
Aux lieux où se faisaient les apprêts du repas.
(*Jean Calas*, II, 2.)

Dans *Edgard Ier*, il nous renseigne ainsi, sur les disgrâces physiques d'une de ses héroïnes :

On m'a dit que naguère un venin destructeur,
A déchiré les traits de cette infortunée.
(Acte I, sc. 9.)

La même pièce fourmille de réminiscences comme celle-ci:

Leur zèle à me servir
Rend mon sort le plus beau, le plus digne d'envie.
(Acte I, sc. 8.)

L'un des « héros français » du siège de St-Jean-de-Losne, qui a lu *Zaïre*, s'écrie :

J'ai vécu soixante ans avec gloire.
(D'Ussieux, Les *Héros français ou le Siège de Saint-Jean-de-Losne*, II, 13.)

Les témoins du procès de Calas ne connaissent pas moins bien *Iphigénie :*

Et ce fils de vingt ans, sans murmures, sans cris,
Sous la main des bourreaux, victime obéissante,
Leur a tendu, sans doute, une tête innocente ?
(Laya, *Jean Calas*, acte III, sc. 7.)

Ainsi, plus d'un drame, en vers et même en prose, s'habille d'oripeaux tragiques cousus bout à bout et trop facilement reconnaissables. Mais ce qui est plus singulier, c'est la candeur

de certains dramaturges, qui s'imaginent innover audacieusement et atteindre au plus indiscutable réalisme, alors qu'ils ne quittent pas les sentiers battus de la Tragédie. Au quatrième acte du drame d'Arnaud, Mérinval paraît devant ses juges, et l'auteur fait précéder la scène de cette note :

Il est inutile de dire qu'on a cherché à rendre cette action dans toute la vérité reçue ; on a suivi exactement tout ce qui se passe dans un interrogatoire.

On peut juger par le début du dialogue, que cette exactitude n'est pas précisément sténographique : après avoir invoqué la « justice suprême », le lieutenant-criminel s'adresse à l'accusé :

Levez la main. Vous promettez
A Dieu qui vous entend, qui confond l'imposture,
Qui lit au fond des cœurs, qui punit le parjure,
De déposer ici la simple vérité.

MÉRINVAL

Oui, monsieur.

LE LIEUTENANT-CRIMINEL

Rassurez votre esprit agité.

MÉRINVAL, *à part.*

Moi, comme un criminel ! Est-ce l'erreur d'un songe ?

LE LIEUTENANT-CRIMINEL

Votre nom ?

MÉRINVAL

J'ai promis d'écarter le mensonge,
Mon nom... Souffrez, monsieur, qu'il demeure caché.

LE LIEUTENANT-CRIMINEL

Je ne puis...

MÉRINVAL

Ce secret... Daignez être touché...

LE LIEUTENANT-CRIMINEL

Vous manquez à la loi : ce silence la blesse...
(*Au greffier.*) Ecrivez son refus. (*A Mérinval.*) Votre rang ?

MÉRINVAL

La noblesse,
Fut un don du hasard à mes aïeux transmis ;
Je voulais par moi-même en relever le prix :
Illusion flatteuse, et bientôt terminée !

LE LIEUTENANT-CRIMINEL

Votre âge ?

MÉRINVAL

J'atteignais ma vingt-deuxième année.

LE LIEUTENANT-GÉNÉRAL

Votre pays ?

MÉRINVAL

Paris, monsieur fut mon berceau :
Sort cruel ! Que plutôt ne fût-il mon tombeau ! (1).

Dans une scène analogue, — l'interrogatoire de Calas — le contraste est frappant entre les vers pompeux de Laya et certains passages en prose « copiés dans l'enquête même », que l'auteur y intercale, sans s'apercevoir qu'au lieu d'augmenter l'illusion, il la détruit entièrement (2).

La prose même prête aux personnages les plus humbles le langage des héros antiques : « Scélérats, si je n'écoutais que ma juste fureur, vous seriez punis de votre insolence », s'écrie non pas Achille, ni Ajax, mais un simple dragon, qui apostrophe un huissier et ses recors venus pour expulser un vieillard sans ressources (3).

(1) Arnaud, *Mérinval*, acte IV, sc. 2.
(2) Laya, *Jean Calas*, acte III, sc. 6.
(3) Dumaniant, le *Dragon de Thionville*, sc. 10.

III

Il est vrai que Diderot et ses imitateurs se contentent rarement à si peu de frais. Si le vocabulaire usé de la Tragédie fait malheureusement le fond de celui du Drame, ils essaient du moins de le renouveler et de l'enrichir par des éléments étrangers empruntés à des sources diverses. Les termes abstraits de la philosophie encyclopédiste viennent prendre place à côté de ceux de la métaphysique amoureuse ; cette intrusion du jargon idéologique, si elle n'apporte au style du Drame qu'un agrément fort contestable, lui donne du moins un caractère bien spécial, qui en fixe la date au premier coup d'œil.

Ne croirait-on pas extraite de quelque docte traité de morale, la leçon que le Père de famille fait à Cécile sur le mariage ? (1). Les discours que Constance tient à Dorval ne conviendraient-ils pas mieux à un philosophe de profession qu'à une jeune veuve amoureuse ?

Nous leur représenterons sans cesse (à nos enfants), que les lois de l'humanité sont immuables, que rien n'en peut dispenser, et nous verrons germer dans leurs âmes ce sentiment de bienfaisance universelle qui embrasse toute la nature. Vous m'avez dit cent fois qu'une âme tendre n'envisageait point le système général des êtres sensibles, sans en désirer fortement le bonheur, sans y participer ; et je ne crains pas qu'une âme cruelle soit jamais formée dans mon sein, ni de votre sang (2).

(1) Acte II, sc. 2. Nous avons cité le passage p. 263.
(2) Le *Fils Naturel*, acte IV, sc. 3.

Les drames de Mercier sont tous gâtés par cette grandiloquence abstraite ; nous avons vu (1) que leur affabulation naïve n'est, le plus souvent, qu'un prétexte à de copieux développements généraux. Aussi, dans une des scènes où cette manie sévit le plus cruellement, un des personnages ne peut s'empêcher de s'écrier : « Encore des déclamations (2) ! »

Ce style philosophique gagne jusqu'aux faiseurs d'ariettes, et voici un échantillon des vers que Grétry était chargé de « réchauffer des sons de sa musique » :

Si je pense, c'est votre ouvrage,
Je vois en vous la vérité ;
Vous m'en enseignez le langage ;
Avec plaisir j'en fais usage ;
Je peins ma sensibilité (3).

Si Favart frise ici le ridicule, les fournisseurs ordinaires des Boulevards y tombent en plein, quand ils s'avisent, dans leurs pièces bâclées à la douzaine, de vouloir paraître sentencieux et éloquents. Parmi cent exemples curieux, cueillons cette phrase dans un drame de Mague de Saint-Aubin, les *Deux Pères ou la Famille vertueuse :*

Le sentiment que vous me reprochez a commencé à se former dès l'instant où le développement de ma raison m'a rendu capable de discernement.

Les villageois eux-mêmes tombent dans ce travers : on sait que Favart leur prête souvent des considérations philosophiques et sociales fort au-dessus de leur condition. Dans le *Juge*, le paysan Girau déroule d'interminables périodes et profère des phrases comme celle-ci :

(1) Pp. 248-253.
(2) Mercier, le *Faux Ami*, acte III, sc. 8.
(3) Favart, l'*Amitié à l'Epreuve*, acte I, sc. 4.

Depuis plus de soixante années, je vois chaque matin le lever du soleil, qui, par ses premiers rayons, m'envoie le signal de la prière (1).

Dans une pièce anonyme, qui paraît avoir été destinée au Théâtre des Associés, la paysanne Colette, au moment de se mettre au travail, adresse à sa fille l'exhortation suivante :

Allons, ma fille, redoublons de courage, que tes jeunes mains s'accoutument de bonne heure à cultiver cet Elément, par lequel tous les êtres sont en vigueur et sans lequel on ne peut exister. Que les vains appâts de la richesse ne tourmentent point ton âme. Aime l'art de (*sic*) laboureur, il est au-dessus de tous les autres ; il donne du mal, je le sais ; mais plus on a de peine, plus les douceurs que le travail procure paraissent grandes (2).

Certains écrivains trouvent aussi dans le néologisme un moyen commode, mais bien artificiel, d'attirer l'attention de l'auditeur et de piquer sa curiosité. On en reprochait déjà l'abus à l'auteur de *Cénie* (3) ; bientôt le néologisme trouve un apologiste attitré dans la personne de Mercier, pour qui « le style mâle, sonore, abondant des grands écrivains annonce l'indigence de toutes nos grammaires, et fait voir que c'est à l'écrivain à modifier la langue, et non à recevoir sa loi ». Il dit ailleurs : « J'aime l'innovateur en matière de style » et déclare qu' « on devrait rappeler les mots hors d'usage, on devrait même en inventer (4) ». Non content de

(1) Le *Juge*, acte II, sc. 5. Cf. la critique de La Harpe : *Mercure*, novembre 1774. (Article recueilli dans les *Œuvres*, éd. de 1821, t. XIV, p. 475.)

(2) L'*Heureuse Infortune*, comédie en un acte, sc. 1.

(3) V. Palissot, *Mémoires littéraires*, art. Graffigny.

(4) *Du Théâtre*, p. 335. *De la Littérature et des Littérateurs*, p. 37, note. *Tableau de Paris*, ch. 634. T. VIII, p. 169.

proclamer ses théories à grand fracas et d'écrire un livre — la *Néologie* — pour en systématiser l'application, il ne craint pas de s'y conformer dans ses drames et, sans aller aussi loin que son ami Restif, dont les romans et le théâtre exigeraient un lexique spécial, il enrichit la langue de vocables inattendus, tels que : *insavourable* (1), *brillanter* (2), *avocate*, *inglorieux* (3), etc.

IV

Reconnaissons pourtant que beaucoup de dramaturges emploient, pour renouveler le dialogue, des procédés de meilleur aloi et se soucient d'approprier leur style à la condition des personnages. Plus d'une tentative intéressante, encore que timide, fut faite alors, pour acclimater sur la scène les parlers populaires et familiers ou les termes spéciaux des différents métiers.

Chez Diderot, par exemple, il y a une lutte, souvent curieuse, entre le terme général qui ennoblit le style et l'expression précise qui rapproche le dialogue théâtral de la conversation réelle. Lorsque Saint-Albin retrace à son père l'histoire de sa passion, il dit d'abord, suivant la classique formule, que Sophie « habite un *réduit obscur*... un *asile écarté*, qui la cache aux yeux des hommes ». Voilà bien les

(1) Le *Campagnard ou le Riche désabusé*, II, 1.

(2) *L'Homme de ma connaissance*, sc. 5.

(3) *Charles II, roi d'Angleterre*, acte V, sc. 2. Ces exemples pourraient être aisément multipliés. Mais il n'entre pas dans notre plan de relever tous les néologismes introduits par le Drame. Cf. Gohin, les *Transformations de la langue française pendant la deuxième moitié du* XVIIIe *siècle*, Paris, 1903, pp. 55-59.

vagues périphrases, chères à l'auteur du *Discours sur le style* ; mais dans la suite de la scène, les détails deviennent de plus en plus circonstanciés, les termes de plus en plus exacts. Sophie et Mme Hébert sont « reléguées toutes deux à un quatrième étage... La bonne file au rouet ; une toile dure et grossière est entre les doigts tendres et délicats de Sophie et les blesse ; ses yeux, les plus beaux du monde, s'usent à la lumière d'une lampe ; elle vit sous un toit, entre quatre murs tout dépouillés... une table, deux chaises, un grabat, voilà ses meubles (1). » Et le récit, qui débute dans le style des *Eloges* de Thomas, finit par rassembler tous les traits précis et pittoresques d'un tableau de Greuze ou de Chardin.

Si l'on met sur la scène un commerçant, un artisan, un laboureur, on lui fera parler, dans une certaine mesure, le langage de sa profession : ce procédé, dont Molière avait si largement usé, semblera une nouveauté, tant le vocabulaire de la Comédie s'est appauvri et décoloré. Beaumarchais parle, dans les *Deux Amis*, le jargon des affaires, qu'il connaissait si bien ; dès le premier acte, il y est question de *négocier des effets*, de *suspendre ses paiements*, de *mettre les scellés* (2) ; au second acte, Aurelly parle de ses *deux cents métiers à tisser*, des *apprêts de ses soies*, de ses *plantations de mûriers* (3) ; et tout le long de la pièce résonnent les mots de *bordereau*, de *fonds*, de *titres*, de *faillite* et de *banqueroute*. Il en est de même dans le *Fabricant de Londres* et les autres pièces dont l'intrigue roule sur une question

(1) Le *Père de Famille*, acte I, sc. 7. Fréron ne voit là que des « détails bas » et des « familiarités puériles ». (*Année littéraire*, 1761, III, p. 306.)

(2) Les *Deux Amis*, acte I, sc. 9.

(3) *Ibid.*, acte II, sc. 10.

d'affaires. Dans la scène avec Desparville père, M. Vanderk ne recule pas devant les mots techniques de *lettre de change*, d'*usance*, d'*escompte* et de *rescription*, qui lui sont nécessaires pour préciser sa pensée (1). Au premier acte du *Juge*, nous trouvons une discussion de droit, rigoureuse et serrée, telle qu'on en pourrait entendre dans le cabinet d'un avocat (2). Dans l'*Indigent*, la consultation juridique est plus technique encore et plus abstruse ; en voici un court extrait : « Cet envoi en possession ne donne pas même la propriété à l'héritier apparent, mais une simple administration, dont il est comptable envers l'absent en cas de retour, et cet héritier ne peut vendre, aliéner ni hypothéquer les biens de l'absent qu'après cent ans, pendant lesquels la loi le fait présumer vivant (3). »

J.-J. Rousseau n'hésite pas à mettre dans la bouche de Pygmalion des termes scientifiques que l'on n'avait pas coutume d'entendre sur la scène : « Céleste Vénus, où est ton équilibre ? où est ta *force expansive ?...* où est ta *chaleur vivifiante* dans l'inanité de mes vains désirs ? » Ce qui inspirait plus tard cette aigre remarque à Geoffroy : « Les sophistes du jour croyaient avoir perfectionné la poésie et l'éloquence en les défigurant par le jargon des sciences (4). »

Favart se voit obligé d'expliquer dans une note le sens d'un mot technique introduit dans ce vers des *Moissonneurs:*

Je ne vois pas encor tous nos *seyeux* (5).

(1) Le *Philosophe sans le savoir*, acte V, sc. 4.
(2) Mercier, le *Juge*, acte I, sc. 7.
(3) Mercier, l'*Indigent*, acte IV, sc. 5.
(4) Geoffroy. Feuilleton du 7 vendémiaire an X. (III, p. 336.)
(5) Les *Moissonneurs*, acte I, sc. 3. Le mot, écrit en italique dans le texte, est expliqué par la note suivante : « *Seyeux* est un terme usité dans les provinces et dans les environs de Paris, pour désigner les gens qui coupent les blés. »

Dans les *Précepteurs* de Fabre d'Eglantine, on voit un vieux marin, brusque et bon, qui emploie à tout propos les termes spéciaux de son métier :

> Me voici, chère sœur, avec mon clabaudage ;
> Pour la seconde fois je viens à *l'abordage* (1).

A vrai dire, de pareilles innovations n'étaient pas toujours favorablement accueillies du public : témoin certaine pièce de Rutlidge, le *Départ des Matelots*, dont la chute est ainsi expliquée par les *Mémoires Secrets* : « L'affectation de faire parler le marin, principal personnage, sa langue, et prendre toutes ses allégories dans son art, a surtout beaucoup déplu au parterre, n'entendant rien aux termes techniques du métier (2). » Cinq ans plus tard, pareille mésaventure advint pour les mêmes raisons aux *Marins* de Desforges (3). Une autre fois, le public du Théâtre-Français se fâcha tout rouge, en entendant ce dialogue entre un amant platonicien et un médecin matérialiste :

LE DOCTEUR

Je suis anatomiste et vous êtes amant.

LE MARQUIS

Eh ! quoi ! ces mots d'amour, de cœur, de sentiment ?...

LE DOCTEUR

Non, par exemple, moi, le cœur, je suis sincère,
Je l'ai vu de bien près, *le cœur est un viscère* ;

(1) Les *Précepteurs*, acte V, sc. 6. Sur les emprunts faits par la littérature du XVIIIe siècle aux différents vocabulaires techniques, ainsi qu'au langage familier et populaire, voir la thèse de M. Gohin sur les *Transformations de la langue française*, etc., notamment pp. 249 à 307, 320 à 325. Les exemples y sont rarement empruntés à des œuvres de théâtre.

(2) *Mém. secrets*, XII, 24 novembre 1778.

(3) *Ibid.*, XXIII, 30 juillet 1783.

Pour l'amour il est bon, très bon ; je le permets,
On s'en sert très souvent *comme un tonique ;* mais
Pourvu qu'on n'aime pas un objet plus qu'un autre (1).

La précision scientifique des termes ne révolta pas moins que la brutalité des théories une assemblée qui n'était pas mûre encore pour le théâtre physiologique et médico-légal.

Souvent le style s'abaisse jusqu'au ton le plus familier et imite, avec assez d'exactitude, l'allure de la conversation courante : à ce titre, le répertoire des Boulevards est infiniment plus intéressant que celui des scènes régulières, parce que les auteurs consentent parfois à abandonner les grands élans mélodramatiques, pour reproduire fidèlement ce qu'ils entendent tous les jours autour d'eux. N'y a-t-il pas comme un avant-goût d'Henry Monnier, dans cette scène de l'*Artiste Infortuné* où la logeuse conseille à la jeune Angélique de se montrer moins fière :

Oui, ma belle enfant, la nuit, voyez-vous ! Pardi ! il faut s'amuser ; il n'y a pas de mal à ça ! Par exemple, les soirs, que ne descendez-vous un moment dans ma boutique ? Vous causeriez avec moi, tandis que j'attends mes locataires qui logent au mois, car il n'y a que vous autres qui soyez au terme ; mais je finirai par mettre ceci en garni... Vous trouveriez chez moi bonne compagnie. C'est M. Saint-Louis, le domestique du comte qui demeure vis-à-vis, et c'est un garçon qui aura de quoi !... C'est Mlle Thérèse, la couturière... De bons compagnons serruriers, menuisiers ; enfin, une société choisie ! (2).

Si les passages semblables fourmillent dans le répertoire de l'Ambigu et des Variétés-Aumsantes, ils sont malheureu-

(1) Grouvelle, l'*Epreuve délicate*, acte II, sc. 7. Cf. *Corr. litt.* de Grimm. XIV, p. 174.
(2) Destival de Braban, l'*Artiste Infortuné*, acte II, sc. 3.

sement fort rares dans celui du Théâtre-Français ou de la Comédie-Italienne, où l'auteur se croit tenu d'être littéraire, d'avoir du style, c'est-à-dire d'écrire avec toute la pompe et la prétention dont il est capable. Seulement, pour donner au Drame bourgeois quelque apparence de réalisme et pour se conformer aux théories qui prêchent le naturel et la simplicité, on parsème, au milieu des tirades emphatiques et redondantes, quelques mots familiers qui forment avec la majesté de l'ensemble une disparate choquante, et en font ressortir encore l'allure déclamatoire. La Harpe avait fort judicieusement démêlé ce que le procédé offrait d'artificiel et de défectueux, quand il reprenait dans le *Juge* de Mercier, « un mélange de familiarité et d'enflure, quelques traits de ce naturel commun dont personne ne se soucie et beaucoup de tirades de rhétorique (1) ».

La juste mesure, en cette matière, n'était pas facile à saisir, avec un public que le réalisme cru effarouchait, et qui voulait retrouver dans le Drame cette noblesse soutenue à laquelle la Tragédie et la haute Comédie l'avaient habitué. Nous savons qu'après la première représentation d'*Eugénie*, Beaumarchais retoucha sa pièce en vingt-quatre heures pour la purger « des expressions basses et triviales qui avaient déplu (2) ». Le manuscrit de *Raymond V* présente des indications de coupures fort curieuses ; car elles portent, le plus souvent, sur des détails simples et familiers (3).

Les auteurs qui nous paraissent aujoud'hui avoir rendu le

(1) *Mercure*, novembre 1774. (*Œuvres*, t. XIV, p. 474.)

(2) *Mém. secrets*, XVIII, 9 février 1767. Cf. Lintilhac, *Beaumarchais et ses œuvres*, pp. 197 à 203, et pp. 420-421.

(3) Par exemple, dans la tirade suivante, on coupe les passages entre crochets :

« Monseigneur, je vous ai vu alors, je vous ai tenu entre mes bras [je vous ai baisé la main avant que vous sussiez que vous en aviez une ; vous ne vous en souvenez pas, mais] vous avez plus d'une

plus heureusement le ton de la conversation et s'être le plus rapproché du naturel furent constamment accusés par les contemporains de vulgarité et de platitude. Il suffit d'ouvrir un journal du temps pour y recueillir les sarcasmes les plus amers contre Sedaine, dont le style — médiocrement châtié et nullement majestueux — offre des qualités si précieuses d'observation sincère et de vivante naïveté ; Grimm est presque seul à en sentir tout le prix :

« Oh ! Sedaine, j'aime mille fois mieux ton style un peu sauvage et heurté, que de te voir tomber dans ces pauvretés. Mais, Dieu merci, tu taillais la pierre, pendant que les poètes, tes confrères, apprenaient la rhétorique. Heureusement pour nous, tu n'as pas appris à faire des phrases, tu ne sais faire que des mots ; mais quelle foule de mots vrais, simples, pathétiques, de toutes sortes de caractères, toujours heureusement et judicieusement placés ! Aucun poète n'a jamais allié à tant de naturel et de finesse, tant de simplicité et de force comique ; aucun n'entend le théâtre comme lui (1). »

Mais chez la plupart des critiques, c'est une note bien différente : à en croire les *Mémoires Secrets*, Sedaine serait un auteur de dixième ordre, dont les succès ne se justifieraient par aucune raison plausible (2) ; quant à La Harpe, il ne se montre pas moins dédaigneux ; il collectionne avec une joie maligne les platitudes et les incorrections que le fécond dramaturge a laissées échapper et lui rappelle charitablement qu'il faut savoir le français pour entrer à l'Académie (3).

fois cassé les cordes de ma harpe, dont vous cherchiez à tirer des sons avec votre petite main. » (Acte II, sc. 8.) Cf. le passage (acte IV, sc. 5), cité p. 284.

(1) *Corr. litt.* de Grimm, VI, p. 443.

(2) V. surtout les comptes rendus du *Philosophe sans le savoir* (II, 2 décembre 1765), du *Déserteur* (IV, 6 mars 1769), et d'*Aucassin et Nicolette* (XV, 16 janvier 1780).

(3) *Lycée*, XI, 476 et sqq., XII, 386 et sqq. *Corr. litt.*, lettres 5 et 70.

De même, pour Mlle de Lespinasse, la *Partie de Chasse* n'est qu'un ramassis de « trivialités souvent révoltantes et presque toujours aussi bêtes que basses » ; c'est « le chef-d'œuvre du mauvais goût et de la platitude (1) ». Fréron relève comme fort vulgaire cette phrase que prononce le Commandeur dans sa tirade indignée contre Saint-Albin : « Je me lèverai, *je prendrai ma canne* et je m'en irai (2). »

Force était donc aux écrivains de marcher prudemment dans la voie du réalisme et de n'y point avancer aussi loin qu'ils l'auraient souhaité : de là ce style hésitant et composite, cette bigarrure qui nous choque tant, et qui choquait alors pour de tout autres raisons, puisque ce sont les parties emphatiques qui nous déplaisent, tandis que le XVIIIe siècle y reprenait surtout les passages familiers. Les personnages d'*Euphémie* interrompent leurs tragiques lamentations pour parler de leurs « domestiques » ou de leurs « revenus (3) ». Même contraste dans *Charles II, roi d'Angleterre*, où les nymphes d'une maison très hospitalière nous initient aux petits secrets du métier, en des périodes alambiquées et prétentieuses, coupées çà et là par quelque expressive trivialité (4) ; dans *Raoul de Créqui* de Monvel, « drame bâtard en prose emphatiquement héroïque ou platement familière (5) » ; dans le *Vertueux Mourant* de Moissy, où les discussions sur l'immortalité de l'âme alternent avec des entretiens plus terre à terre au sujet du « bouillon » et de la « gelée » que l'on prépare au moribond (6).

(1) Lettre au comte de Guibert, novembre 1774. *Corresp.* éd. Isambert, I, pp. 201-202.

(2) *Année littéraire*, 1761, III, 307. Le *Père de Famille*, acte II, sc. 8.

(3) Arnaud, *Euphémie*, acte I, sc. 9.

(4) Mercier, *Charles II, roi d'Angleterre, en certain lieu*, actes II et III, et notamment acte III, sc. 3.

(5) La Harpe, *Corr. litt.*, lettre 277.

(6) Moissy, le *Vertueux mourant*, acte II, sc. 1.

Il est peu de drames auxquels ne s'applique pas cette remarque et le procédé est particulièrement sensible dans ceux où sont mis en scène des paysans. Que le patois de Charlotte et de Mathurine soit conventionnel, comme celui des villageois de Dancourt ou comme le jargon des héros poissards de Vadé, nul n'en disconviendra. Mais du moins Molière, aussi bien que l'auteur des *Vendanges de Suresnes* ou celui des *Racoleurs*, s'efforçait-il de donner à ses personnages populaires des sentiments et des idées simples, faciles à exprimer dans une langue empruntée en grande partie au vocabulaire réel des campagnards ou des ouvriers. Il en allait tout autrement dès que l'on s'avisait de faire philosopher les laboureurs et les vignerons et de mettre dans leur bouche des leçons de vertu, de tolérance ou de désintéressement à l'adresse des grands de la terre. On était bien obligé alors de leur prêter un langage au-dessus de leur condition ; car la fausseté de la conception psychologique entraînait une semblable fausseté dans les moyens d'expression. Quelques « j'avons » et « j'étions », un « c'ti-ci » et un « c'ti-là » artificiellement introduits dans le dialogue, quelques locutions villageoises plaquées sur de sentencieux développements, loin de contribuer à l'illusion et de racheter la dissonance foncière, ne pouvaient que la rendre plus sensible encore.

Que la *Bergère des Alpes* exprime sa douleur dans ces vers précieux :

Autour de moi je vois s'éteindre,
L'éclat des plus brillantes fleurs ;
J'apprends aux ruisseaux à se plaindre ;
On dirait qu'ils roulent des pleurs (1).

(1) Marmontel, la *Bergère des Alpes*, acte I, sc. 6. Cf. *Corr. litt.* de Grimm, VI, p. 489.

nous pouvons, à la rigueur, le lui pardonner ; car elle n'est qu'une bergère d'occasion, qui, élevée à la ville, en a gardé le style maniéré. Mais ce que nous ne pouvons admettre, c'est que l'on nous présente pour de vrais paysans les déclamateurs de village, dont la fade sensiblerie s'étale tout le long des opéras-comiques de Monvel, de Desfontaines, parfois hélas ! aussi de Favart et de Sedaine. Personne, assurément, n'aurait reconnu les idées ni le style d'un villageois, si Monvel lui avait fait dire :

« Ce sont vos bontés, Monseigneur, qui nous ont donné le droit de vous parler ainsi. Ne vous en prenez qu'à vous si notre amitié l'emporte encore sur le respect que nous vous devons... Vous êtes si bon, si bienfaisant. Nous voyons toujours en vous notre père, et nous n'y voyons jamais notre maître. Ne vous étonnez donc pas si nous prenons la licence de vous demander pour quel sujet vous nous quittez... Ce sont des enfants que leur père abandonne, et qui lui crient en pleurant : « Pourquoi nous quittez-vous ? »

Mais il s'empresse d'introduire dans cette tirade déclamatoire quelques tournures patoises, et croit l'avoir rendu méconnaissable :

« Ce sont vos bontés, Monseigneur, qui nous ont donné l' droit d' vous parler comm' ça : n' vous en prenez qu'à vous si not' amiquié l'emporte encore sur l' respect qu' nous vous d'vons... Vous êtes si bon, si bienfaisant... J' voyons toujours en vous not' père, j' n'y voyons jamais not' maître... N' vous étonnez donc pas si j'prenons la licence d' vous demander pour queu sujet vous nous quittez... Ce sont d' z'enfants qu' leur père abandonne, et qui li crions en pleurant : « Pourquoi nous quittez-vous ? (1) »

Voilà qui ressemble à la conversation d'un paysan, tout

(1) Monvel, les *Trois Fermiers*, acte II, sc. 5.

autant qu'un citadin, affublé d'une blouse et d'un faux-nez ressemble, un jour de mardi-gras, à un authentique fermier de la Beauce !

Le bon public n'y regardait pas de si près, puisqu'il accueillait sans lassitude toutes les paysanneries de cet acabit, et semblait prendre un plaisir nouveau à tous les jargons artificiels qu'on lui présentait : jargon villageois, dans les innombrables opéras-comiques qui se succèdent au Théâtre-Italien, aux Beaujolais et sur les petites scènes des Boulevards ; jargon archaïque ou « gaulois » dans les pièces moyenâgeuses comme *Sargines*, où l'on parle de *destrier*, de *palefroi*, de *damoisel* (1), ou comme *Aucassin et Nicolette*, où l'on rajeunit les mots *guerdon* et *douloir* (2) ; jargon nègre, enfin, le pire de tous, qui doit son succès au mouvement anti-esclavagiste et qui sévit dans un nombre incalculable d'œuvres insipides, représentées le plus souvent sur des théâtres de troisième ordre. Ce qui ne laisse pas d'étonner, ce sont les appréciations bienveillantes que portent des critiques sérieux sur de pareilles niaiseries, auxquelles la nouveauté donnait, paraît-il, quelque attrait. La *Correspondance littéraire* de Grimm apprécie ainsi la *Négresse* de Radet et Barré :

« Elle (Zélia) a déjà appris assez de français pour exprimer ses sentiments ; Zoé n'est pas moins instruite qu'elle, grâce aux leçons du valet ; c'est à peu près le jargon de nos nègres de Saint-Domingue que l'auteur a mis dans leur bou-

(1) Monvel, *Sargines*, acte I, sc. 2. Acte II, sc. 3.

(2) Et ta petite aventurière
De ta faute aura le *guerdon*.
(Sedaine, *Aucassin et Nicolette*, acte I, sc. 10).
Sans gémir et sans se *douloir* (acte II, sc. 8).

Un nommé Dubreuil composa même un opéra-comique tout entier en style gaulois, qui n'eut aucun succès. Ce fameux « style gaulois » consistait simplement dans la suppression des pronoms personnels et dans l'introduction de quelques vocables archaïques.

che, et ce jargon a, comme on sait, une sorte d'énergie et de douceur assez originale (1). »

On fait encore appel aux langues étrangères, à l'anglais surtout ; nombreuses sont les pièces où l'on parle des *quakers*, du *whist*, récemment importé en France, et des *jockeys* que l'on appelait parfois *jaquets* (2) ; on écorche de diverses manières le nom de *Shakespeare* (3). Quant à l'allemand, — sans parler du jargon tudesque renouvelé des Suisses de Pourceaugnac, que l'on retrouve dans maintes pièces du temps (4) — il a été employé d'une façon singulièrement heureuse et pathétique par Sedaine, au dernier acte de *Félix ou l'Enfant trouvé*. M. Gourville, passant dans les lieux mêmes où il a perdu son enfant, vingt-sept ans auparavant, le retrouve dans la personne d'un jeune villageois. Pour établir son identité avec certitude, le père fait venir la vieille nourrice allemande, qui est restée, elle aussi, dans le village. Le dialogue s'engage ; mais la bonne femme, fort émue et incapable d'exprimer en français tout ce qu'elle veut dire, se met à parler allemand, et son maître lui répond dans la même langue. La situation est si tendue, l'intérêt si pressant, que ce jeu de scène imprévu, bien loin de faire sourire le spectateur, ne peut que le rendre plus anxieux et plus haletant (5).

(1) *Corr. litt.* de Grimm, XV, 101 ; cf. sur les ouvrages de ce genre, pp. 433-434. La plus ancienne des pièces où nous ayons rencontré l'emploi de ce jargon, est une comédie anonyme, les *Veuves créoles* (1768).

(2) Rutlidge, le *Train de Paris ou les Bourgeois du Temps*, acte V, sc. 8.

(3) Cf. le curieux article de M. Baldensperger (*Archiv. für das Studium der neueren Sprachen und Litteraturen*, CXV, pp. 399 et sqq.

(4) Carmontelle, le *Suisse Malade*. Dorvigny, l'*Extravagance amoureuse ou la Boiteuse*, etc.

(5) Sedaine, *Félix ou l'Enfant trouvé*, acte III, sc. 12. Un effet tout opposé a été obtenu par Sardou dans l'amusante scène de *Madame Sans-Gêne*, où Napoléon et ses sœurs, dans le feu de la dispute, abandonnent le français pour le patois corse.

Quelques auteurs font aussi des efforts méritoires pour animer le dialogue en le coupant fréquemment, en y introduisant des variations de ton et de mouvement, des exclamations, des suspensions, des silences. Non que l'odieuse tirade, double héritage de la Tragédie et de la Philosophie, ait été complètement bannie du Drame ; il s'en faut de beaucoup. Mais il n'est que juste de signaler les tentatives, encore timides, faites pour substituer un style vraiment dramatique au style purement oratoire qui pesait si lourdement sur notre théâtre.

Le procédé, constamment employé par Hugo dans les scènes d'amour, qui consiste à entremêler habilement les *tu* et les *vous*, suivant les fluctuations du sentiment, est déjà mis en œuvre par Diderot, dans la scène entre Cécile et son père (1) et Grimm écrit, à propos du *Déserteur :* « Il y a des *vous* et des *toi* placés avec un goût exquis (2). »

Quant au style haché, aux points de suspension, aux exclamations entrecoupées, on sait que Diderot les recommandait expressément dans l'intérêt de la vraisemblance :

« Il y a des endroits qu'il faudrait presque abandonner à l'acteur... Qu'est-ce qui nous affecte dans le spectacle de l'homme animé de quelque grande passion ? Sont-ce ses discours ? Quelquefois. Mais ce qui émeut toujours, ce sont des cris, des mots inarticulés, des voix rompues, quelques monosyllabes qui s'échappent par intervalles, je ne sais quel murmure dans la gorge, entre les dents. La violence du sentiment coupant la respiration et portant le trouble dans l'esprit, les syllabes des mots se séparent, l'homme passe d'une idée à une autre ; il commence une multitude de discours ; il n'en finit aucun : et, à l'exception de quelques sentiments

(1) Diderot, le *Père de Famille*, acte II, sc. 2.
(2) *Corr. litt.* de Grimm, VIII, p. 318.

qu'il rend dans le premier accès et auxquels il revient sans cesse, le reste n'est qu'une suite de bruits faibles et confus, de sons expirants, d'accents étouffés que l'acteur connaît mieux que le poète (1). »

Comme les personnages de Diderot sont constamment « animés de quelque grande passion », il n'a eu que trop souvent l'occasion d'appliquer sa théorie, et ses deux drames sont agrémentés de vociférations de toutes sortes. Dès la sixième scène du premier acte, le Père de famille s'entretient ainsi avec lui-même :

Je n'entends plus rien... Asseyons-nous... Je ne saurais... Quels pressentiments s'élèvent au fond de mon âme, s'y succèdent et l'agitent !... O cœur trop sensible d'un père, ne peux-tu te calmer un moment !... A l'heure qu'il est, peut-être il perd sa santé... sa fortune... ses mœurs... que sais-je ? sa vie... son honneur... le mien... Quelles idées me poursuivent !

Et quand ce fils tant attendu arrive, les exclamations reprennent de plus belle :

Ciel !... c'est lui !... c'est lui !... Mes funestes pressentiments, les voilà donc accomplis !... Ah !... (*Il pousse des accents douloureux ; il s'éloigne, il revient, il dit :*) Je veux lui parler... Je tremble de l'entendre... Que vais-je savoir !... J'ai trop vécu, j'ai trop vécu (2).

Passe encore pour une scène isolée, où la passion, portée à son paroxysme, ne peut s'exprimer sous une forme liée et soutenue ; mais, quand le même procédé se reproduit tout le long d'un drame, et qu'il alterne, sans raison plausible, avec les périodes les plus boursouflées et les mieux arrondies, on comprend qu'il ait agacé la critique et que les ennemis du genre y aient trouvé ample matière à railleries. Dans le

(1) *Second Entretien sur le « Fils Naturel »*, VII, pp. 105, 106.
(2) Le *Père de Famille*, acte premier, sc. 6 et 7.

Dramomane, Prousas, furieux contre son imprimeur, qui a supprimé des points d'exclamation et de suspension, s'écrie:

Les points au sentiment servent de thermomètre (1).

Le trait visait directement Arnaud, qui avait exposé en détail, et avec une touchante conviction, la théorie des points de suspension : « Et pourquoi ne pas donner à chaque affection de l'âme son point particulier ? Quelle vie une telle ponctuation répandrait sur les écrits !... Les silences, employés à propos, sont l'accent, pour ainsi dire, du sentiment (2). »

Dans les ouvrages satiriques de Coqueley de Chaussepierre, les plaisanteries sur ce sujet deviennent une véritable « scie »; le *Roué Vertueux* est un soi-disant « poème en prose en quatre chants » qui ne contient que des exclamations incohérentes et des points. Cela ne corrigea pas les disciples de Diderot, et leur tradition s'est religieusement maintenue jusqu'au Mélodrame contemporain.

V

Le mot de *Mélodrame* nous amène à une constatation pénible, mais inévitable : le style rêvé par Diderot, à la fois philosophique et réaliste, solennel et familier, tantôt haché, tantôt périodique, propre à exprimer soit les émotions les plus déchirantes, soit les détails les plus vulgaires de la vie quotidienne, soit les plus austères leçons de morale, ce style qui

(1) Cubières, le *Dramomane*, acte I, sc. 7.
(2) Le *Comte de Comminge. Second discours préliminaire.* Edit. de 1768, p. LXXI. — Préface d'*Euphémie*, p. IX.

devait être si complexe et si souple, qui puisait à la fois dans le répertoire des grands tragiques, dans les œuvres des philosophes et dans la conversation de tous les jours, n'aboutit pas, en fin de compte, à autre chose qu'aux trémolos pompeux et vides de Pixérécourt et de ses émules. Pour mélanger habilement tant d'éléments divers, pour ne verser ni dans l'enflure, ni dans la platitude, ni dans la trivialité, il fallait une main singulièrement experte et délicate. Un seul homme a approché du but : c'est l'auteur du *Philosophe sans le savoir* ; encore lui manquait-il la finesse littéraire, le souci du poli et de l'achevé ; avec un instinct exquis de la mesure, il n'eut pas toujours le temps ou la patience de rester mesuré, et le parti pris injuste de la critique, obstinée, même après le *Philosophe* et la *Gageure*, à lui dénier tout mérite d'écrivain, contribua sans doute à lui faire rechercher les succès faciles avec des opéras-comiques écrits à la hâte. Du moins, a-t-il donné, dans les meilleures scènes de son chef-d'œuvre, un modèle de ce que devait être le dialogue du Drame bourgeois et de la Comédie moderne ; les personnages d'Augier et de Dumas fils ne parleront pas autrement, — si l'on tient compte des époques — que M. Vanderk et la charmante Victorine.

Mais chez les autres, c'est bien déjà le hideux Mélodrame qui fourbit ses armes, fait reluire ses métaphores et brandit ses imprécations. N'insistons pas sur les productions du dernier ordre, destinées à quelques tréteaux infimes, où l'on relève des phrases comme celles-ci :

Mon cœur, nageant dans une douce flamme, semblait m'échapper pour chercher le vôtre...

Mais tu sais que tout pouvoir m'est exclus (*sic*) et que je suis privé de respirer le même air que toi par l'impossibilité de mes moyens (1).

(1) Le *Comte de Bravemont*, comédie héroïque en trois actes, en

Mais on doit reconnaître que les disciples de Diderot et le maître lui-même ne se sont pas toujours gardés de la platitude et de l'incorrection :

C'est donc pour vous féliciter de la dignité dont il a plu au prince de vous honorer, ou pour mieux dire, dont il a plu au prince d'honorer par vous la dignité dont il vous a revêtu. (Sedaine, *Raymond V*, acte III, sc. 7.)

Celui-ci a vu tomber sa tête sous la hache des bourreaux.
(Mercier, les *Tombeaux de Vérone*, acte V, sc. 4.)

Quoi ! l'on me soutiendra que je me mésallie
En épousant les mœurs, la vertu, la beauté !
Ah ! l'orgueil n'inventa la vaine qualité
Que pour y suppléer et la mettre en leur place.
(Falbaire, l'*Honnête Criminel*, acte I, sc. 2.)

Mon cœur, moins agité, commence à respirer.
(*Ibid.*, acte III, sc. 1.)

Le bonheur est de le répandre,
De le verser sur les humains,
De faire éclore de ses mains,
Tout ce qu'ils ont droit d'en attendre.
(Sedaine, le *Roi et le Fermier*, acte III, sc. 12)

Soyez sûr que dans notre ménage,
Si votre bien dépend de moi,
Vous, le vôtre, de ma future,
L'amour, l'amitié, la nature,
Deviendront pour nous une loi.
(Sedaine, vaudeville de *Rose et Colas*.)

prose. Grelot, la *Tendresse filial* (*sic*), drame en un acte, en prose, sc. III. Certaines de ces productions ne respectent pas même les règles les plus élémentaires de l'orthographe et de la prosodie. Voici quelques vers extraits de la première scène de *Valère et Sophie :*

De puys que jay perdu,
Celle qui faisait mon bonheur,
Mon cœur ay abatue,
Par l'exsay de la doulleur.

(Ces diverses pièces font partie de la collection Soleinne.)

Mourir n'est rien ; c'est notre dernière heure.
(Sedaine, le *Déserteur*, acte II, sc. 2.)

Trop souvent le style prudhommesque s'épanouit sans pudeur :

O femme incomparable !
Sexe toujours charmant, et souvent adorable !
(Falbaire, l'*Honnête Criminel*, acte I, sc. 3.)

Partout, à haute voix, la Nature le dit :
La véritable mère est celle qui nourrit.
(Moissy, la *Vraie Mère*, épigraphe.)

Tiens-tu assez à la grossièreté de tes sens pour ne regarder ces mamelles, respectable trésor de la nature, que comme un relief de pur embellissement, destiné à orner la poitrine des femmes ?...
(*Ibid.*, acte II, sc. 1.)

... L'amour paternel est une serre chaude.
(Moissy, les *Deux Frères* (1).)

Un homme, respectable par ses vertus sociales et militaires, a bien voulu m'accorder l'hospitalité.
(Mlle Raucourt, *Henriette*, acte II, sc. 5.)

Toutes les vertus sociales, tous les charmes extérieurs, embellissent la plus séduisante des femmes.
(*Ibid.*, acte II, sc. 9.)

Tenez, mon cher maître, j'ose vous le dire ; les conduites bizarres sont rarement sensées.
(Diderot, le *Fils Naturel*, acte I, sc. 2.)

Si l'on veut mesurer la faible distance qui sépare le style du Drame de celui du Mélodrame, que l'on compare les deux monologues suivants :

I. — J'aurai donc tout sacrifié, la fortune ! (*Il répète avec dédain.*) : la fortune ! ma passion ! la liberté !... Mais le sacri-

(1) Cité par Grimm, *Corr. litt.*, VIII, p. 135.

fice de ma liberté est-il bien résolu ?... O raison ! qui peut te résister, quand tu prends l'accent enchanteur et la voix de la femme !... Homme petit et borné, assez simple pour imaginer que tes erreurs et ton infortune sont de quelque importance dans l'univers ; qu'un concours de hasards infinis préparait de tout temps ton malheur ; que ton attachement à un être mène la chaîne de sa destinée ; viens entendre Constance, et reconnais la vanité de tes pensées !... Ah ! si je pouvais trouver en moi la force de sens et la supériorité de lumières avec laquelle cette femme s'emparait de mon âme et la dominait, je verrais Rosalie ; elle m'entendrait, et Clairville serait heureux... Mais pourquoi n'obtiendrais-je pas sur cette âme tendre et flexible le même ascendant que Constance a su prendre sur moi ? Depuis quand la vertu a-t-elle perdu son empire ?... Voyons-la, parlons-lui ; et espérons tout de la vérité de son caractère, et du sentiment qui m'anime. C'est moi qui ai égaré ses pas innocents ; c'est moi qui l'ai plongée dans la douleur et dans l'abattement : c'est à moi à lui tendre la main, et à la ramener dans la voie du bonheur.

II. — Maudit soit le despote cruel, dont le caprice inhumain, en bouleversant les lois éternelles de la raison et de la nature, ravit à cet infortuné tout le charme attaché aux titres sacrés d'époux et de père, et le livre, au sein de l'union la plus légitime, à toutes les craintes et pour ainsi dire aux remords qui suivent et accompagnent le crime ou la séduction. Je crains tout de l'inflexible orgueil d'Haroun, s'il apprenait qu'on a osé enfreindre ses ordres. Qui peut prévoir où s'arrêterait sa vengeance ?... Tenons-nous sur nos gardes ; redoublons de ruse et d'activité ; n'oublions pas que les méchants ne sont point découragés par les revers ; ils trouvent sans cesse dans l'envie de nuire le courage et la fermeté nécessaires pour former de nouvaux projets. Il est donc juste que ceux qui sont forcés d'obéir soient plus ingénieux que celui qui commande.

Assurément, le premier morceau est plus fermement pensé, plus soigneusement écrit ; on y trouve moins de redondances, moins d'épithètes superflues. Mais n'est-ce pas dans l'un et l'autre, la même grandiloquence abstraite, la même solen-

nité prétentieuse et vide, la même chaleur superficielle et fausse ? Il y a pourtant entre eux un demi-siècle, au cours duquel s'est parachevée l'évolution du Drame vers le Mélodrame : le premier est de Diderot, le second de Pixérécourt (1).

(1) Diderot, le *Fils Naturel*, acte IV, sc. 7 (1757). Pixérécourt, les *Ruines de Babylone*, acte II, sc. 7 (1810).

CHAPITRE III

La Représentation.
Déclamation et Pantomime; Costumes et Décors.

I. — La Déclamation : tentatives d'Aufresne; succès de Molé; le Drame n'obtient guère plus de naturel que la Tragédie. Réforme plus heureuse de la Pantomime : les théories de Diderot, leur influence et leurs applications les plus remarquables.

II. — Le Drame contribue à donner au costume théâtral plus de sobriété et plus d'exactitude. — Variété, précision et richesse de la décoration.

III. — Importance de cette évolution : Diderot et son groupe arrivent, malgré les résistances opiniâtres de la critique, à faire germer cette idée qu'une œuvre théâtrale est faite pour la représentation, non pour la lecture.

I

Le Drame a essayé, sans trop y réussir, de se créer un style à lui ; il devait, tout naturellement, tenter aussi d'approprier à ses exigences nouvelles la diction et le jeu des acteurs ; soucieux de vérité minutieuse, il devait contribuer à perfectionner le réalisme du décor et du costume. Il n'est pas sans intérêt de dresser le bilan des innovations qu'il a obtenues dans ce sens.

On sait à quelles critiques ont de tout temps donné prise les acteurs tragiques : chaque époque a reproché à ceux de la génération précédente leur enflure prétentieuse, leurs vociférations ridicules, leur débit chantant et monotone. Baron

avait manqué de naturel, au gré des admirateurs de Lekain ; Lekain avait manqué de naturel, au gré des admirateurs de Talma. En même temps, chacun des vétérans de l'art tragique exhalait sa mauvaise humeur en présence des tentatives réalistes de ses successeurs. A les en croire, c'en était fait de la noblesse et de la majesté nécessaires à la Tragédie : Mlle Clairon, qui déclare elle-même avoir orienté sa diction dans le sens du « genre simple, posé, d'accord », en abandonnant « les éclats, l'emportement, la déraison, qu'on applaudissait à Paris, et que tant d'ignorants appellent la belle nature » juge qu'après son départ, les représentations du Théâtre-Français n'offrent que « la bassesse des Halles ou la démence des Petites-Maisons (1) ». Il ne nous appartient pas de réduire à leur juste valeur ces griefs contradictoires que la critique adresse aujourd'hui encore à nos plus illustres tragédiens contemporains. Chaque époque a sa façon de comprendre le naturel, qui reste toujours assez éloigné de la vraie nature, et, suivant le mot de M. Faguet, « d'âge en âge, le naturel de l'époque précédente paraît le pire conventionnel à celle qui vient (2) ».

A coup sûr le naturel de Lekain et de Mlle Clairon ne pouvait guère être celui du Drame ; à un genre nouveau, il faut une nouvelle forme de déclamation. Nous savons combien les acteurs les plus expérimentés furent déroutés par des ouvrages tels que le *Père de Famille*, l'*Ecossaise* ou la *Veuve* (3). Il y avait là une éducation fort délicate à faire. Etait-ce un acteur tragique qui daignait prendre un rôle de drame ? Il devait alors donner à sa diction et à son jeu quelque chose de plus familier et de moins guindé : Saint-Albin n'est pas Gengis-Kan et M. Vanderk ne parle pas du même

(1) *Mémoires de Mlle Clairon*, éd. Didot, Paris, 1847, pp. 16 et 51.
(2) E. Faguet, *Dix-huitième siècle*, p. 302.
(3) Cf. les témoignages cités pp. 120-121.

ton qu'Agamemnon. Etait-ce un acteur comique qui essayait de sortir de son emploi pour se hausser jusqu'aux héros de Diderot, de Sedaine ou de Saurin ? Alors, il devait abandonner, ou du moins atténuer tous les effets plaisants et bouffons dont il avait coutume de réjouir le public, surveiller son jeu, éteindre sa verve, se raidir et se gourmer un peu pour ne pas paraître trivial et bas. Pour y avoir médiocrement réussi plus d'un comédien voua au genre nouveau une haine tenace.

Si le Drame avait vraiment atteint, dans la peinture des mœurs et des caractères, dans la simplicité du style, dans la représentation naïve de la vie quotidienne, le réalisme qu'il recherchait si sincèrement et qu'il avait annoncé à si grand fracas, il aurait trouvé un interprète fait exprès pour lui, parfaitement adéquat à l'œuvre rêvée, dans la personne du comédien Aufresne. Il débute en 1765, au moment où le succès du Drame commence à s'affirmer, et dès l'abord la simplicité de son débit et de son jeu force l'attention du public et des connaisseurs ; Grimm s'exprime sur son compte dans les termes les plus élogieux. La faveur marquée des spectateurs oblige la Comédie-Française à le recevoir, — bien à contre-cœur, — parmi les siens ; mais quand il émet la prétention de passer sociétaire, l'orage se déchaîne contre lui, et il se voit forcé d'aller chercher en province et à l'étranger les succès que la jalousie de ses camarades lui interdit de poursuivre à Paris. L'un de ceux-ci justifiait ainsi son départ : « Cet homme, disait-il, nous faisait perdre la carte. Il était faux dans son jeu avec nous, ou nous l'étions avec lui. Il fallait qu'il changeât ou qu'il fît changer toute la Comédie (1). »

(1) Lemazurier, *Galerie des acteurs du Théâtre-Français*, II, pp. 359 et sqq. Cf. Grimm, *Corr. litt.*, VI, pp. 299, 316, 395, 416, et X, p. 153 ; *Mém. secrets*, II et XVI, année 1765, *passim* ; Galiani, *Correspondance*,

Si la réforme de la déclamation avait été tout à fait mûre, le public se serait bien chargé lui-même de « faire changer toute la Comédie » ; mais, de même que le Drame emprunte au répertoire tragique le fond et comme la trame de son style, de même ses interprètes se contentent de modifier légèrement le genre de diction qu'ils avaient adopté dans la Tragédie. L'acteur-type du Drame, ce n'est pas Aufresne, si naturel, si posé, si noblement familier, si habile dans l'art de « posséder ses rôles, de les graduer, de les nuancer avec une intelligence supérieure (1) » ; ce n'est pas Préville, si mesuré et si fin dans Antoine du *Philosophe sans le savoir* et Michau, de la *Partie de Chasse* (2), mais avant tout, acteur comique ; c'est encore moins Brizard, tragédien à demi assoupli au Drame, qui personnifia pourtant avec dignité Dupuis, Vanderk et Henri IV ; ce n'est même pas Granger, qui fut pour Mercier plus qu'un interprète, presque un collaborateur (3) ; ni Monvel, à la fois acteur et auteur de drames, au talent souple et varié, que l'indigence de ses dons naturels avait contraint à un labeur incessant et opiniâtre dans tous les genres. Non, c'est Molé, le vaniteux et insolent histrion, qui accueille si mal ces faquins d'auteurs, mais qui a daigné prendre sous sa protection le genre de Diderot et qui va l'aider à triompher des préventions et des cabales. C'est Molé, qu'on applaudit dans les « jeunes premiers » et « grands pre-

éd. Asse, t. II, pp. 9 et sqq. ; Goethe, *Wahreil und Dichtung*, livre XI (*Œuvres*, trad. Porchat, X, p. 424) ; Michiels, *Histoire des Idées littéraires au* XIX*e siècle*, t. premier, ch. V ; Fournel, *Curiosités théâtrales*, chapitre XVL, etc.

(1) *Mém. secrets*, XVI, 22 novembre 1765.

(2) V. notamment l'éloge de Goldoni (*Mémoires*, éd. de 1787, III, p. 27), qui le met au-dessus de tous ses camarades du Théâtre-Français. Sur lui, sur Brizard et Monvel, cf. Lemazurier, *ouv. cit.*, ainsi que le *Journal* de Collé, la *Corr. litt.* de Grimm, et les *Mém. secrets* (comptes rendus des différents drames).

(3) Cf. Béclard, *Sébastien Mercier*, pp. 697 à 704.

miers rôles » du *Père de Famille*, de *Béverley*, du *Vindicatif*, des *Amants Généreux*, de l'*Honnête Criminel*, etc. C'est grâce à lui qu'une pauvreté comme l'*Orphelin Anglais* (1) obtient un semblant de succès. C'est à lui qu'un admirateur du Drame adresse cet hommage dithyrambique :

Quoi ! cet acteur rare et divers,
Qui, plein d'énergie et de grâce,
En maître également retrace
Du *Menteur* les plaisants travers
Et de *Gaston* la noble audace ;
Ce peintre comique ou touchant,
Qui ne ressemble qu'à lui-même,
Molé n'est-il plus attachant,
Quand du Commandeur insolent
Il brave l'injuste anathème,
Le cœur ému, les yeux parlants,
Joyeux de ses quinze cents francs,
Pour le besoin de ce qu'il aime ?
. . . . . .
Que j'aime en ce tableau frappant,
L'homme sensible qui l'anime !
Si dans *Nicomède* il est grand,
Dans *Saint-Albin* il est sublime (2).

On sait ce qu'était Molé dans la Tragédie : Collé n'a jamais pu lui pardonner ses « beuglements », son enthousiasme continu, ses éclats de voix et son ton uniformément tendu et trépidant (3) ; il dépense toute la force de ses poumons dans le rôle d'*Hamlet*, où les contemporains préféraient la vaste corpulence et l'organe volumineux de Lekain (4).

(1) *Mém. secrets*, IV, 26 janvier 1769. *Journal* de Collé, III, p. 218.
(2) *Journal de Paris*, 12 janvier 1782.
(3) *Journal* de Collé, III, pp. 238, 262 et 325. Cf. De la Porte et Clément, *Anecdotes dramatiques*, II, p. 46, et Restif de la Bretonne, la *Mimographe*, pp. 129 et 462.
(4) *Mém. secrets*, XIX, 21 octobre 1769. On voit par là quelle singulière idée les Français du XVIIIe siècle se faisaient de certains héros shakespeariens.

Dans le Drame il conserve le ton tragique, et, s'il sait parfois tempérer ses ardeurs (1), c'est avec des vociférations terribles qu'il interprète Saint-Albin et Béverley, qu'il arrache des cris d'admiration aux hommes et qu'il fait évanouir les femmes ; Bachaumont écrit, lors de la triomphale reprise du *Père de Famille*, en 1769 : « Le thermomètre du théâtre est monté si haut aujourd'hui, qu'il faut nécessairement des explosions terribles pour y atteindre. Les poumons de cet acteur en souffrent beaucoup, et l'on ne donne le *Père de Famille* que deux fois par semaine, pour qu'il puisse y suffire (2). »

Cette déclamation violente et forcenée ne s'accordait pas mal avec l'esprit général du Drame, qui, sauf chez Sedaine (3) n'a jamais atteint ni compris la véritable simplicité, et avec les théories même de Diderot. Comment chercher le naturel, quand on représente un exalté comme Saint-Albin, un déséquilibré comme Béverley ? Des êtres aussi entièrement aveuglés par une passion fatale et délirante rappellent par moments Oreste, poursuivi par les Erinnyes : il n'est pas étonnant que l'interprétation ait reflété cette ressemblance. N'était-ce pas suivre la pensée du maître, qui émaillait les rôles de ses héros de points d'exclamation et de suspension destinés à peindre le trouble de leur âme ? Comment les rendre, ces fameux points, sinon par des silences

(1) Etienne (*Coll. des Mémoires sur l'Art dramatique*, tome VII, pp. XXVI, XXVII, loue la souplesse de son talent et raconte qu'il jouait dans la même soirée *Béverley* et les *Fausses Infidélités*. Goldoni le qualifie de « Protée toujours beau, toujours vrai, toujours surprenant ». (*Mémoires*, III, p. 26.) Notons que, dans le rôle de Desronais, les *Mémoires secrets* le trouvent « outré » (I, 17 janvier 1763), alors que l'auteur lui-même déclare qu'il le joue « divinement ». (*Journal* de Collé, II, p. 280.)

(2) *Mémoires secrets*, XIX, 16 août 1769.

(3) Aussi certains artistes de l'Opéra-Comique, — Caillot, par exemple, — semblent-ils avoir apporté dans leur interprétation une sobriété qui ne nuisait pas à l'émotion, loin de là.

impressionnants, des cris entrecoupés, des sanglots et des gestes désespérés ? Diderot n'avoue-t-il pas lui-même qu' « il y a des endroits qu'il faudrait presque abandonner à l'acteur ? » Ne réclame-t-il pas « des cris, des mots inarticulés, des voix rompues (1) ? » De même Mercier, dans *Montesquieu à Marseille*, accompagne de cette indication une scène qu'il croyait fort émouvante : « Ici, la déclamation muette des acteurs doit tout faire ; ils doivent pousser quelques cris inarticulés qu'il n'y a qu'eux qui puissent déterminer d'après ce qu'ils sentiront (2). » Comme le Drame, avec ses sentiments surchauffés, son style tendu et boursouflé, ses incidents romanesques et ses coups de théâtre, semble viser à multiplier, cinq actes durant, les scènes de ce genre, il ne faut pas s'étonner que la déclamation y ait été, surtout pour les rôles principaux, moins oratoire sans doute, moins pesante et moins raide que dans la Tragédie (3), mais tout aussi fausse, par des procédés différents : les hoquets, les exclamations et les silences suffoqués, sont à peu près aussi rares dans la vie réelle que les périodes ronflantes et les tirades sonores, auxquelles, du reste, le Drame était loin d'avoir renoncé.

L'auteur du *Fils Naturel* a frappé plus juste et agi plus efficacement en insistant sur la valeur et l'importance de la panto-

(1) *Second Entretien sur le « Fils Naturel »*, VII, pp. 105-106. Cf. le chapitre précédent. Tout ce passage est fort curieux ; on y voit comment Diderot croit avoir atteint sûrement le naturel et le vrai, en proscrivant la *tirade*, qu'il n'utilise que trop dans la pratique ; mais aussitôt sa théorie sur les « mots inarticulés » montre combien cet esprit bouillonnant et trépidant était peu capable de saisir et de rendre la nature humaine dans ses états de calme ou de mouvement modéré, qui sont les plus fréquents.

(2) *Montesquieu à Marseille*, acte II, sc. 5.

(3) Il est à noter que le prince de Ligne loue précisément Molé d'avoir atténué par des suspensions et des enjambements hardis la raideur de l'alexandrin classique. (*Lettre à Eugénie sur les spectacles*, Bruxelles et Paris, 1774, XV.)

mime : « Nous parlons trop dans nos drames, écrit-il, et conséquemment nos acteurs n'y jouent pas assez... J'ai dit que la pantomime est une portion du drame ; que l'auteur s'en doit occuper sérieusement ; que si elle ne lui est pas familière et présente, il ne saurait ni commencer, ni conduire, ni terminer sa scène avec quelque vérité, et que le geste doit s'écrire souvent à la place du discours (1). » Si Diderot recommande, d'une part, de laisser à l'acteur la faculté de modifier parfois le texte suivant son inspiration personnelle, et de l'autre, d'indiquer en détail toute la pantomime, il n'y a pas là contradiction : c'est précisément parce qu'il est impossible de noter l'accent qu'il convient de fixer avec précision les gestes et les attitudes qui doivent accompagner la parole ; car « l'intonation et le geste se déterminent réciproquement (2) ». Cette pantomime ne doit jamais, du reste, rien présenter de forcé, de guindé, ni de conventionnel. Plus encore que ses traités dogmatiques, sa curieuse *Réponse à la Lettre de Mme Riccoboni*, nous montre en Diderot un ardent défenseur du « jeu semblable à la vie », tel qu'il devait triompher, plus d'un siècle après, au Théâtre-Libre ; on croirait lire une réplique de M. Antoine à Francisque Sarcey : mêmes protestations contre les traditions surannées, qui obligent l'acteur à se présenter toujours face au public, en pleine lumière et sur le devant de la scène, qui sacrifient à la recherche de l'effet grossier le souci de la vérité de détail, qui maintiennent obstinément les personnages accessoires dans des attitudes conventionnelles et ridiculement fausses, sous prétexte qu'il ne faut pas disperser l'attention du spectateur ;

(1) *Second Entretien sur le « Fils Naturel ». De la Poésie dramatique :* ch. XXI, De la Pantomime, VII, pp. 104 et 378. Dans la *Lettre sur les Sourds et Muets*, Diderot raconte qu'il s'amusait souvent à suivre la représentation d'une pièce en se bouchant les oreilles, sans autre secours que la pantomime. (*Œuvres*, t. I, p. 359.)

(2) *Second Entretien*, VII, p. 107.

mêmes colères devant l'éternel argument de la routine satisfaite : « Vous ignorez les détails d'un art et sa main-d'œuvre; ce n'est pas par ignorance que les acteurs jouent comme ils le font ; c'est que la salle l'exige (1). »

Dans cette lutte inégale entre l'esprit novateur et la routine, Diderot eut d'abord le dessous : la fameuse scène double qui ouvre le deuxième acte du *Père de Famille* ne fut jamais jouée telle qu'elle avait été écrite ; les acteurs la réduisirent à une scène simple en supprimant le dialogue entre Cécile et la marchande à la toilette (2). L'invention bizarre de Beaumarchais, qui remplissait les entr'actes d'*Eugénie* par d'insignifiantes allées et venues de domestiques, n'était guère faite pour rehausser aux yeux des comédiens et du public le prestige de la pantomime (3). Et pourtant l'idée faisait son chemin, et son heure était si bien arrivée, que, malgré les insuccès et les railleries, le jeu dramatique devenait de plus en plus souple, divers et familier. Déjà la Tragédie tendait à restreindre la place du discours au profit de l'action. Dès 1740, on avait vu dans *Edouard III* de Gresset un coup de poignard donné sur la scène ; dans les pièces de Voltaire, des figurants plus nombreux osent s'avancer sur le théâtre pour y donner l'illusion d'une assemblée du Sénat, ou pour y représenter le peuple qu'on en avait jusque-là si dédaigneusement écarté. Le Drame accentue et précipite le mouvement en augmentant le nombre des personnages, en cherchant à reproduire des tableaux touchants et familiers à la

(1) La lettre de Mme Riccoboni et la réponse de Diderot figurent au tome VII des *Œuvres*, pp. 395 à 409.

(2) Cf. éd. Assézat, VII, p. 206, et l'*Examen* qui suit la pièce au t. VII du *Répertoire* de Petitot.

(3) V. la note de Beaumarchais, en tête du IIe acte d'*Eugénie*, et les mordantes critiques de Fréron (*Année litt.*, 1767, t. VIII, pp. 287 et sqq.

Greuze (1), en obligeant, par son style haché et suspendu, le comédien à ponctuer de gestes appropriés chaque phrase, presque chaque mot, au lieu de débiter d'une haleine, immobile et figé, d'interminables tirades en monotones alexandrins. Dans le Drame, l'acteur peut chercher tous les effets poignants du genre tragique, en conservant la liberté familière de la Comédie ; il ose y prendre des poses abandonnées, s'asseoir, s'accouder, écrire, se livrer à mille occupations domestiques ; il passe dans le jeu de nos comédiens un peu de l'étonnante souplesse et de la variété puissante que Diderot admirait si fort chez Garrick (2). On applaudit à ces tentatives réalistes : le temps n'est plus où Mlle Dumesnil faisait scandale pour avoir traversé la scène en courant, à l'endroit le plus pathétique de *Mérope* (3). Maintenant, pareille allure semble toute naturelle : si la situation est saisissante, et si l'élan est beau, c'en est assez pour assurer le succès d'un drame médiocre ; grâce au geste émouvant de Molé, apportant dans ses bras son fils qu'on veut lui enlever, l'*Orphelin Anglais* est préservé d'une chute complète ; et l'on revient

(1) Diderot écrit : « Il faut s'occuper fortement de la pantomime, laisser là ces coups de théâtre dont l'effet est momentané, et trouver des tableaux... Appliquez les lois de la composition pittoresque à la pantomime, et vous verrez que ce sont les mêmes... La pantomime est le tableau qui existait dans l'imagination du poète, lorsqu'il écrivait. » (VII, pp. 138, 385, 386.) Dans les *Trois Fermiers*, la sc. VIII du IIe acte reproduisait très exactement le *Père de Famille mourant* de Greuze. Cf. la première scène du IIe acte du *Père de Famille*, la scène finale du *Fils Naturel*, etc. Voir encore p. 265.

(2) *Œuvres*, VII, p. 402. VIII, pp. 352, 382, 396.

(3) « Avant Mlle Dumesnil, on ne croyait pas qu'il fût permis de courir sur la scène dans une tragédie. On voulait que dans toutes les situations et les circonstances possibles, les pas de l'acteur fussent mesurés et cadencés. Mlle Dumesnil osa rompre ces entraves bizarres. On la vit dans *Mérope* traverser rapidement la scène, voler au secours d'Egisthe, en s'écriant : *Arrête, c'est mon fils*. Auparavant, on ne soupçonnait pas qu'une mère, qui volait au secours de son fils, dût rompre la mesure de ses pas. » (*Almanach des Spectacles*, pour 1772.)

les jours suivants pour applaudir cette unique scène (1). Dans *Aucassin et Nicolette*, le succès est assuré par la scène pittoresque où les deux amants s'entretiennent pendant la nuit, à la porte de la prison (2). C'est à une pantomime ingénieuse que Dejaure doit une des situations les plus pathétiques de *Louise et Volsan* : le père de l'héroïne feuillette, en les commentant éloquemment, une série de dessins qui représentent les malheurs d'une jeune fille séduite ; et la pauvre Louise, obligée de cacher son douloureux secret, y reconnaît sa propre infortune (3). Parfois, le public se rebellait devant une mise en scène trop hardie ou trop brutale ; mais l'émotion sincère l'emportait le plus souvent sur l'esprit de routine, et désarmait ses préventions ; c'est ce qui arriva pour la scène de l'*Indigent*, où Charlotte, en cherchant à se délivrer des assiduités de de Lys, fait partir un coup de fusil qui attire aussitôt toute la maison (4).

A coup sûr ce perfectionnement et cet assouplissement de la pantomime n'allaient pas sans quelques inconvénients : les dramaturges risquaient d'y trouver un moyen par trop commode d'esquiver les difficultés du dialogue dans les scènes les plus délicates. Déjà, dans les drames de Diderot, on peut citer plus d'un passage où l'exubérance et le désordre du geste remplacent l'analyse psychologique (5). Avec ses plus médiocres imitateurs, le dialogue sera trop souvent supplanté

(1) Cf. *Mém. secrets*, IV, 26 janvier 1769, et *Journal* de Collé, III, pp. 217-219 : « A moins que de l'avoir vu, on ne saurait dépeindre la beauté dont était Molé ; l'air pâle, les cheveux hérissés et en désordre, les yeux égarés, sa fureur à chaque pas, à chaque mouvement violent. »

(2) *Aucassin et Nicolette*, acte II, sc. 2. Cf. La Harpe, *Corr. litt.* lettre 160.

(3) Dejaure, *Louise et Volsan*, acte II, sc. 7.

(4) Mercier, l'*Indigent*, acte II, sc. 5. Cf. Béclard, *Sébastien Mercier*. p. 699.

(5) V. notamment dans le *Père de Famille* les sc. 4 et 9 de l'acte IV.

par la pantomime. Comment s'en étonner, alors que certaines pièces, comme *Pygmalion* de Rousseau, ou *Hylas et Silvie* de Rochon, où le public vient admirer surtout de belles attitudes soulignées par une musique harmonieuse, semblent des larcins faits par la Comédie-Française au répertoire de l'Opéra ou des Italiens (1), alors que Saint-Foix ose tenter la sacrilège profanation du dernier acte d'*Iphigénie* (2) ? Grimm avait souvent déploré le caractère purement oratoire de la Tragédie française (3) et le manque de réalisme qui gâtait tout notre théâtre : « On dirait, écrivait-il en 1766, que chaque spectateur, en entrant dans nos salles de spectacle, s'est engagé à laisser la vérité à la porte, à ne lui rien comparer, et à n'exiger, dans ce qu'il verra et qu'il entendra, rien qui lui ressemble (4). » Son continuateur arrive, quinze ans plus tard, à redouter l'excès contraire ; il écrit, à propos d'*Aucassin et Nicolette* : « La marche de la pièce en est beaucoup moins vraisemblable, mais elle est infiniment plus rapide et c'est bien aujourd'hui le plus grand mérite qu'on puisse avoir aux yeux d'un public blasé par tous les chefs-d'œuvre de nos faiseurs de vaudevilles, de pantomimes, de nos bateleurs de la Foire. L'impatience est, pour ainsi dire, le premier sentiment qu'on apporte au spectacle ; allez vite, plus vite, encore plus vite, à quelque prix que ce soit, et vous pouvez être sûr d'enchanter votre auditoire (5). »

(1) Cf. *Mém. secrets*, XIX, 8 et 11 décembre 1768.

(2) *Iphigénie* fut représentée, avec le récit de Calchas mis en action, pour la première et dernière fois, le 31 juillet 1769.

(3) V. notamment la *Corr. litt.*, septembre 1762 (V. 157), et janvier 1765 (VI, pp. 172 et sqq.).

(4) *Corr. litt.*, septembre 1766 (VII, 106). Cf. janvier 1756 (III, pp. 157 et sqq.).

(5) *Corr. litt.*, janvier 1782 (XIII, 65). Cette impatience du public est, à chaque instant, signalée et déplorée par la presse. « Tout ce qui n'attache point son regard par des tableaux, ou son esprit par des mots brillants, lui donne de l'humeur. » (*Mercure*, du 14 juin 1788, p. 83.)

II

Un autre moyen d'enchanter cet auditoire turbulent et volage, c'était de flatter ses yeux par des costumes et des décors où l'exactitude et le pittoresque étaient poussés aussi loin que possible. On sait que la seconde moitié du XVIIIe siècle a vu la vérité historique, auparavant profondément négligée, s'introduire dans les habillements de nos acteurs, et les magnificences de l'Opéra gagner la mise en scène de la Comédie-Française, dont la sobriété avait été jusque-là aussi austère qu'économique. Ce sont détails bien connus que la réforme opérée par la Clairon et par Lekain dans le costume tragique (1). Mais n'oublions pas qu'en même temps, Mme Favart introduisait à la Comédie-Italienne une simplicité réaliste inconnue de ses devancières et un goût scrupuleux de la couleur locale. Le costume chinois, et sans paniers, d'Idamé avait été devancé de deux ans par l'habit de laine et les sabots de Bastienne, et devait être suivi de bien près par les robes d'une turquerie authentique, d'où émergeait la piquante frimousse de Roxelane (2). Il était tout naturel que l'Opéra-Comique suivît l'impulsion donnée par la gracieuse actrice, et visât de plus en plus à l'exactitude du costume. Mais le Drame pur, le Drame sans ariettes, qu'il paraisse sur la scène des Italiens ou sur celle du Théâtre-Français, n'a

(1) Marmontel, *Mémoires*, livre V. Ed. de 1818, pp. 296-299. Ad. Jullien, *Histoire du Costume au Théâtre*, ch. V. Nous renvoyons, pour plus de détails, à cet intéressant ouvrage, qui tient beaucoup plus que ne promet son titre, et que nous nous contenterons de compléter sur quelques points particuliers concernant le Drame.

(2) Adolphe Jullien, *Ibid.*, ch. VI. Les *Amours de Bastien et Bastienne* sont de 1753, l'*Orphelin de la Chine* de 1755, les *Trois Sultanes* de 1761.

rien à lui envier à cet égard. Dès 1758, Diderot proteste contre le faste exagéré et faux des vêtements de théâtre ; saluant avec enthousiasme la tentative de Mlle Clairon, il exprime l'espoir qu'elle ne s'en tiendra pas là (1) ; et il profite de l'occasion pour donner quelques indications sobres, mais précises, sur les costumes du *Père de Famille*. Beaumarchais se montre moins discret et la liste des personnages d'*Eugénie* contient les recommandations les plus complètes et les plus circonstanciées sur la toilette qu'ils doivent revêtir. Pour le *Mariage de Figaro*, ces détails extérieurs voisinent, d'une façon assez inattendue, avec des renseignements sur le tréfonds de la psychologie des héros.

Malgré les sourires des critiques, l'initiative des dramaturges entraîne tous les genres dans cette voie : pas de luxe inutile (2) ; un réalisme tout voisin de la vie quotidienne, dans le milieu bourgeois ; moins de fantaisie et plus de pittoresque, dans le milieu historique ; voilà ce que les auteurs réclament, et ce que plus d'un acteur intelligent les aide à obtenir. C'est Caillot, empruntant l'habit d'un paysan pour jouer le rôle de Blaise plus au naturel ; c'est Mme Bellecourt, qui, dans les soubrettes, adopte « une coiffure modeste, et dans les villageoises, des cornettes, souvent des robes de laine » ; c'est Mme Petit-Vanhove qui ressuscite les modes du grand siècle pour représenter la fille de la Béjart, dans le drame de Mercier ; c'est Fleury qui parvient, dans *Auguste*

(1) « Une actrice courageuse vient de se défaire du panier ; et personne ne l'a trouvé mauvais. Elle ira plus loin, j'en réponds, etc. » (*De la Poésie dramatique*, ch. XX : Des Vêtements. VII, p. 376.)

(2) Ce souci de la sobriété et du réalisme se faisait sentir jusque dans des costumes de pure fantaisie, comme celui d'Azor, dans l'opéra-comique de Marmontel et Grétry. (*Mémoires* de Marmontel, ch. IX, éd. 1818, t. II, pp. 89 à 93.) Le même Marmontel réclame ailleurs une « imitation dans le costume, fidèle sans être trop scrupuleuse ». (*El. de Litt.*, art. Décoration.)

et Théodore, à rendre avec une minutieuse et frappante vérité l'allure et la physionomie de Frédéric II ; c'est Larive, qui dirige à la Comédie-Française le clan des novateurs et lutte avec énergie pour le perfectionnement de l'illusion théâtrale (1). Le Drame ne le cède en rien sur ce point à la Tragédie qui s'achemine peu à peu vers les profondes réformes de Talma : le costume moderne et contemporain bénéficie, autant que le costume antique, des études consciencieuses entreprises par certains artistes et du besoin croissant de réalisme qui gagne le public. Les petits théâtres se piquent de suivre et, au besoin, de rectifier l'exemple de leurs aînés : Destival de Braban, auteur et comédien, se glorifie d'avoir, le premier, présenté sur la scène un financier habillé à la mode actuelle, tandis que les acteurs du Théâtre-Français s'obstinent à paraître dans cet emploi, revêtus du traditionnel costume de Turcaret (2).

Sans doute, il y aura encore, çà et là, quelque entorse grave à l'exacte vraisemblance, quelque énorme négligence, quelque candide à peu près. Dans *Alcidonis*, dont l'action se passe dans l'austère Lacédémone, les costumes sont si riches et si chatoyants que la note des frais fait sursauter l'auteur ; dans les *Deux Petits Savoyards*, Mlles Renaud et Saint-Aubin paraissent avec une veste du plus beau noir, mais la figure et les mains éblouissantes de blancheur ; dans *Raoul Barbe-Bleue*, le bon Sedaine donne au metteur en scène, cette indication naïve : « Sur l'air d'une marche, arrivent des gens d'une même livrée, habillés comme des valets de cartes (3). »

(1) Grétry, *Essais sur la Musique*, t. I, p. 176. *Almanach des Spectacles*, an VIII. La Harpe, *Corr. litt.*, lettre 280. Ad. Jullien, *Histoire du Costume au Théâtre*, pp. 175, 275, 277, 291, etc.

(2) Préface de l'*Artiste Infortuné*.

(3) *Mémoire et Consultation sur Lonvay de la Saussaye*, Paris, 1775. Sedaine, *Raoul Barbe-Bleue*, acte I, sc. 7. Ad. Jullien, *ouv. cit.*, pp. 182 et 284. Cf. Fournel, *Curiosités théâtrales*, ch. III.

Mais le fait seul que des fautes de ce genre sont aperçues et relevées (1) montre assez quel chemin a été parcouru depuis un siècle. Que l'on feuillette les curieux ouvrages de Le Vacher de Charnois, on verra par les planches à quel degré de réalisme pittoresque on était déjà parvenu à la veille de la Révolution, par le texte, avec quel soin minutieux et quelle vigilance éclairée artistes et critiques s'ingéniaient à perfectionner cette partie de l'art théâtral (2).

Le même souci d'exactitude s'applique à la décoration. Depuis que la scène, débarrassée de spectateurs (3), laisse au peintre et au machiniste un champ plus vaste et plus libre, on s'efforce de représenter avec le maximum d'illusion le lieu où l'action se déroule. Nous sommes loin des indications vagues et des mises en scène fantaisistes, dont se contentaient nos grands classiques. L'auteur sait ce qu'il veut et l'indique avec une extrême précision ; le décorateur assure à l'exécution une fidélité et parfois une magnificence dont les contemporains ont laissé maints témoignages laudatifs. Les libertés prises avec l'unité de lieu, la tendance des grands théâtres à monter des pièces à spectacle, genre jusque-là réservé aux scènes des Boulevards, élargissent singulièrement le rôle du décor, qui souvent contribue au succès, quelquefois même en est la cause principale.

(1) A la deuxième représentation de *Richard Cœur de Lion*, on corrige l'anachronisme qui faisait paraître le héros décoré de l'ordre de la Jarretière, lequel ne fut fondé que cent cinquante ans plus tard. (*Mém. secrets*, XXVI, 4 novembre 1784.)

(2) Le Vacher de Charnois, *Costumes et Annales des grands Théâtres de Paris*, années 1786 à 1789, 7 vol. in-8. V. notamment : premier vol., n° XX, et II° vol., n° XXXI (sur les costumes de la *Partie de Chasse*) ; IV° vol., n° XLII (sur le *Droit du Seigneur* de Desfontaines) ; V° vol., n° X (sur *Sargines*), etc.

(3) Sur cette réforme bien connue, voir notamment le *Mercure* de mai 1759, et Ad. Jullien, les *Spectateurs sur le Théâtre*, Paris, 1875.

Déjà la Tragédie a donné l'exemple : si bien des détails restent encore conventionnels et faux (1), un effort sérieux a pourtant été fait. On a vu, avec Voltaire, la mise en scène se perfectionner et se diversifier : dans *Mérope* et dans *Mahomet*, le fond du théâtre s'ouvre ; dans *Sémiramis*, on voit apparaître l'ombre de Ninus ; *Tancrède* donne prétexte à une pittoresque reconstitution de la chevalerie. Les dernières tragédies offrent à profusion, combats, sacrifices, cortèges, échafauds, pompes nuptiales ou funèbres (2). Plus d'une œuvre se rencontre où le décorateur réunit seul l'unanimité des suffrages : témoin *Gaston* et *Bayard*, ou le *Connétable de Bourbon*. Quelle tragédie n'a pas son « clou », pittoresque ou terrifiant : c'est le lac de *Guillaume Tell*, le bûcher de la *Veuve du Malabar*, le lit funèbre de *Caliste* (3). A l'autre pôle de l'horizon dramatique, on sait quelles énormes recettes encaissent Nicolet et Audinot avec leurs pantomimes féeries et leurs mélodrames à spectacle : la *Belle au Bois dormant*, le *Siège d'Orléans* et les *Quatre Fils Aymon* s'éternisent sur l'affiche, sans lasser la curiosité des Parisiens.

Il n'est pas étonnant que le Drame ait suivi la même voie, où l'encourageaient, d'ailleurs, les véhémentes exhortations de Diderot. Non content de rechercher une rigoureuse vérité de détail, dont la Comédie s'était jusque-là fort peu souciée,

(1) « Le poète a beau vouloir transporter les spectateurs dans le lieu de l'action, ce que les yeux voient dément à chaque instant ce que l'imagination se peint. Cinna rend compte à Emilie de sa conjuration dans le même salon où va délibérer Auguste ; et dans le premier acte de *Brutus*, deux valets de théâtre viennent enlever l'autel de Mars pour débarrasser la scène. » (Marmontel, *Eléments de Litt.*, article Décoration.)

(2) Cf. H. Lion, les *Tragédies et les Théories dramatiques de Voltaire*, pp. 437 à 440.

(3) Debelloy, *Gaston et Bayard*, 1770. Comte de Guibert, le *Connétable de Bourbon*, 1775. Lemierre, *Guillaume Tell*, 1767. La *Veuve du Malabar*, 1770, reprise avec une mise en scène nouvelle en 1780. Colardeau, *Caliste*, 1760.

il veut encore atteindre des splendeurs que le siècle précédent réservait exclusivement à l'Opéra. Il faut lire, en tête des drames d'Arnaud les longues descriptions des décors que rêvait cet auteur, à l'imagination romantique et sépulcrale : la Trappe, avec ses moines silencieux qui creusent eux-mêmes leurs tombeaux, la lugubre cellule où Euphémie est venue enfermer son désespoir. Nul metteur en scène moderne n'a énuméré avec plus de minutieuse complaisance les détails propres à faire frissonner le spectateur. Dans une note moins funèbre, citons parmi les décors que les contemporains ont le plus remarqués : le café de l'*Ecossaise* (1), l'atelier de menuisier de l'*Orphelin Anglais*, la mansarde de l'*Indigent*, le home britannique de l'*Ecole des Mœurs*, le paysage montagnard de la *Bergère des Alpes* (2), avec son humble cabane et le tombeau du bien-aimé, ombragé d'un cyprès. Dans le genre historique, les châteaux-forts et les tours crénelées agrémentent *Aucassin et Nicolette*, *Richard Cœur de Lion*, *Raoul Barbe-Bleue*, *Sargines*, etc. *Jeanne d'Arc* de Desforges n'est guère qu'un prétexte à décors somptueux et à défilés interminables. Du Rozoy et Desfontaines s'attachent à fournir, des guerres de religion, un tableau d'une scrupuleuse exactitude ; qu'on en juge par les indications qui figurent en tête du IIIe acte de la *Réduction de Paris* :

Le théâtre représente le camp de Henri, situé dans l'extérieur de Paris, du côté qui conduit à la porte neuve, aujourd'hui *Porte de la Conférence*. Il fait nuit et un orage très violent, pendant lequel des soldats travailleurs traversent la scène. Les uns portent des armes, les autres des échelles, les autres amènent des canons, des mortiers, des boulets. Le duc de Nevers, passe,

(1) Voltaire avait été devancé de loin par J.-B. Rousseau, dans le *Café* (1695).
(2) De Desfontaines.

repasse et préside à ces différents ouvrages. Cette manœuvre fait l'entr'acte du deuxième au troisième acte (1).

Le camp allemand de la *Discipline militaire du Nord* forme un si admirable décor, que Mlle Raucourt écrit bien vite *Henriette*, pour l'utiliser, après l'échec du pitoyable arrangement de Moline.

On ne néglige ni les effets de lumière, ni les « trucs sensationnels ». Favart fait précéder les *Moissonneurs*, de cette note :

Dans le premier acte, le ciel s'éclaire peu à peu, la vapeur du matin se dissipe, le soleil se lève ; au second, il est au-dessus de l'horizon ; et dans le commencement du troisième, il paraît dans toute sa hauteur, et décline jusqu'à la fin de la journée. Ce mouvement progressif doit se faire imperceptiblement ; mais son effet doit être sensible dans les trois actes.

Dans le *Chevalier sans peur et sans reproche*, on assiste au combat en champ clos de Bayard et Sotomayor : la scène est ornée de bannières et de banderoles ; un pavillon a été dressé pour les juges du camp ; les adversaires font leur entrée, suivis d'une brillante escorte, au son d'éclatantes fanfares ; et tout ce somptueux appareil ne coûte pas moins d'une vingtaine de mille francs, somme inouïe alors pour la Comédie-Française (2) ; mais voilà de quoi éclipser le magnifique château de *Richard Cœur de Lion*, qui s'écroule de si bonne grâce au dernier acte ! Les incendies sont à la mode: il y en a dans le *Seigneur Bienfaisant*, dans *Féodor et Lisinka*, dans *Sargines*, et La Harpe ne se lasse pas de répéter qu'il est plus facile à un auteur de mettre le feu au théâtre que d'en mettre dans sa pièce (3).

(1) Desfontaines, la *Réduction de Paris*, IIIe acte.
(2) Monvel, le *Chevalier sans peur et sans reproche ou les Amours de Bayard*, IIIe acte.
(3) *Corr. litt.*, lettres 136, 253, 259.

III

Minuties que tout cela !... Peut-être ; et si nous y insistons, c'est que, sur l'importance de la pantomime et de la mise en scène, les dramaturges et le public se trouvent en désaccord avec la critique dont les dédains superbes feraient croire que les œuvres de théâtre sont uniquement destinées à la lecture. Déjà s'institue la querelle entre ceux qui ne veulent voir dans le théâtre qu'un genre littéraire, à peine différent des autres par ses moyens d'expression, et ceux qui y voient tout autre chose. Par un hasard singulier, c'est peut-être le seul point d'esthétique dramatique que Diderot ait traité pour l'amour de l'art et sans arrière-pensée de propagande morale ou philosophique ; c'est presque le seul aussi où il ait devancé indiscutablement la conception moderne de l'art théâtral. Presque tout le XVIIIe siècle — même dans ses représentants les plus avisés et les plus larges — conserve le mépris de l'homme de lettres tout frotté d'érudition classique pour l'histrion, le décorateur, le costumier, le machiniste et autres êtres inférieurs. L'idée que la réalisation scénique d'une pièce de théâtre est une œuvre commune et complexe, dont le texte imprimé n'est qu'une partie — la plus importante, assurément — et dont le poète n'est qu'un des facteurs — le premier sans doute — cette idée eût fait écumer d'indignation un La Harpe. Toute la critique dramatique de la *Correspondance littéraire* et du *Lycée* repose sur ce principe qu'une œuvre théâtrale se juge dans le silence du cabinet. Sans parler des pièces à spectacle qu'il traite de « monstres révoltants » ou

de « scandale du bon sens et du bon goût (1) », La Harpe ne peut pardonner à Sedaine d'écrire ses pièces en vue de la représentation, si bien qu'elles perdent à être lues. Il tient le raisonnement suivant : Sedaine, d'Héle et Favart ont plus de sens dramatique que Marmontel ; mais celui-ci l'emporte à la lecture ; donc, Marmontel mérite le premier rang (2). Il se voile la face et crie au sacrilège, lorsqu'en 1791, on reprend *Athalie* avec des chœurs chantés : barbare intrusion d'un art étranger et inférieur... que Racine avait pourtant prévue et autorisée, à ce qu'il semble (3).

L'auteur du *Lycée* n'est pas le seul de son espèce : dès que l'on a réalisé quelques progrès dans la mise en scène, les critiques s'alarment. Dès 1774, le prince de Ligne déclare qu'on a poussé le souci de la vraisemblance jusqu'à une minutie insupportable (4). Nous lisons, dans les *Mémoires Secrets*, à propos du *Roi Lear* de Ducis : « Quant à la pluie, à la grêle, aux éclairs, au tonnerre, toutes ces calamités de la nature sont excellentes dans un opéra et ridicules dans une tragédie, où les orages doivent se passer non dans les airs, mais dans le cœur des personnages et, par contre-coup, dans celui des spectateurs (5). » Les scrupules d'exactitude scénique les plus légitimes y sont tournés en ridicule ; on nous y apprend — et sur quel ton ironique et méprisant — que Sedaine, dans la composition de ses drames aime à prendre l'avis des peintres et autres artistes. Condescendance fâcheuse et indigne d'un véritable homme de lettres (6). Ailleurs, on lit des observations de cette sorte : « Chaque genre a des

(1) *Corr. litt.*, lettres 243 (sur les *Amours de Bayard*), et 259 (sur *Féodor et Lisinka*).
(2) *Lycée*, t. XII, pp. 520 à 524.
(3) *Corr. litt.*, lettre 299.
(4) Prince de Ligne, *Lettre à Eugénie sur les Spectacles*, XXII.
(5) *Mém. secrets*, XXII, 2 mars 1783.
(6) *Ibid.*, XX, 10 janvier 1782.

machines et des moyens qui lui sont propres. Il faut des armes, des lampes, des poignards à la tragédie ; des diables, des tonnerres à l'opéra ; la comédie sérieuse ne saurait se passer d'un métier de tapisserie, d'un jeu de tric-trac ou d'une table à thé ; aussi, cette table à thé est-elle la première chose qui se présente à nos yeux dans l'*Ecole des Mœurs*. Pour varier une circonstance si intéressante, on a bien imaginé, quelquefois, de prendre du vin de Rota, comme dans *Lucile* ; mais cet ordre de beautés n'est pas inépuisable et l'on ne trouve pas tous les jours des idées nouvelles (1). » « La nature est fort bien placée au théâtre ; mais en vérité, quand un des paysans qui se trouvent dans cet acte ne casserait pas sa pipe et ne mettrait pas ses bottes sur la scène, nous croyons que l'intérêt n'y perdrait pas grand' chose (2). »

Coqueley de Chaussepierre, voulant parodier, dans *Monsieur Cassandre*, les indications minutieuses d'Arnaud, écrit en tête de l'acte II : « On aura soin que cette prison soit la plus affreuse de toutes celles qui auront été vues sur aucun théâtre ; et même, il convient, pour plus de vérité, que le décorateur représente l'intérieur du Grand-Châtelet, tel qu'il est, dans la plus grande exactitude, parce que c'est là que se passe la scène. » Aujourd'hui, pareille recherche du réalisme nous semble naturelle et louable, et une critique de ce genre prendrait l'allure d'un éloge. On était loin de cet état d'esprit, et l'on s'y acheminera lentement, durant tout un siècle. Schlegel pouvait écrire encore : « Dès qu'il y a dans une pièce un spectacle un peu brillant, ou un mouvement matériel un peu animé, les critiques du jour crient au mélodrame (3). » Quelques années plus tard, Petitot, éditant dans

(1) *Corr. litt.* de Grimm, XI, p. 254 (sur l'*Ecole des Mœurs*).
(2) *Journal de Paris*, 10 février 1787 (sur la *Suite du Comte d'Albert*).
(3) *Cours de Littérature dramatique* (1814), XIe leçon, II, p. 136.

son *Répertoire*, les drames de Diderot et de Sedaine, traitait de pures chimères les théories du premier, raillait son souci des indications scéniques et considérait comme tout à fait inférieur le talent du second, qui pourtant « calculait, avec un génie étonnant, des effets de théâtre si bien ménagés pour le jeu des acteurs, pour la musique et les décorations, qu'à la représentation, il était impossible de n'en pas être séduit (1) ». Excusez du peu !... Pareil mépris pour tout ce qui, dans le théâtre, n'est pas pure littérature, se retrouverait chez maints critiques beaucoup plus récents : on sait si la pluie du *Roi s'amuse* fut mieux accueillie de J.-J. Weiss, que celle du *Roi Lear*, de son ancêtre en critique (2).

Les novateurs du XVIIIe siècle n'étaient pourtant pas de farouches révolutionnaires. Diderot s'accordait avec Voltaire pour trouver qu'un échafaud sur la scène déparerait le dernier acte de *Tancrède* (3). Sedaine lui-même n'hésitait pas devant un audacieux anachronisme pour faire dire à l'un des personnages de *Raymond V*, que la pompe du spectacle ne peut remplacer le talent littéraire (4). Mais il paraissait

(1) *Répertoire du Théâtre-Français*, 1817-1819, t. VII: Notices sur Diderot et sur Sedaine ; Examen à la suite du *Père de Famille*.

(2) J.-J. Weiss, le *Théâtre et les Mœurs*, Paris, 1889, p. 86.

(3) Lettre de Voltaire à Mme du Deffand, 27 octobre 1760. Lettre de Diderot à Voltaire, 28 novembre 1760. *Œuvres*, de Voltaire, éd. Moland, t. XLI, p. 37. *Œuvres* de Diderot, éd. Assézat, t. XIX, p. 459.

(4) Ce passage inédit paraît assez curieux pour mériter d'être reproduit : « Vous avez raison, il ne faut que des yeux ; il ne faut ni oreilles, ni âme, ni esprit, ni réflexion. Allez, allez, c'est pour les enfants qu'on doit faire des lanternes magiques, mais à des hommes, présenter de bonne et excellente morale, cachée avec art sous le voile légèrement tissu d'un amusement charmant et délicieux ; un poème bien intrigué, bien dénoué, des personnages vrais, des caractères fins et intéressants, qui n'aient pas un mouvement, ne fassent pas un geste, ne disent pas un mot qui n'ajoute un trait à leur physionomie ; voilà ce qu'il faut, et non pas de vos plates niaiseries, des billevesées qui ne prouvent pas leur faste et leur sotte magnificence, que le dessein d'occasionner une dépense utile à ceux qui la conseillent. » (*Raymond V*, acte IV, sc. 1.)

Phototypie Baise & Douttagny — Lyon

HENRI IV OU LA BATAILLE D'IVRY

Costume du fils de la Marquise de Lénoncourt.

(Galerie des Modes et Costumes français de Mme Le Beau, 1778-1781, t. II, pl. 104).

dangereux d'affirmer avec Arnaud qu' « on ne doit rien dédaigner de ce qui peut contribuer au plaisir de l'illusion théâtrale (1) », ou avec Mercier qu' « on juge trop des pièces de théâtre dans la solitude du cabinet » et que « le drame est fait pour la représentation, non pour la lecture (2) » ; de consacrer, comme Diderot, d'importants chapitres à la *Décoration*, aux *Vêtements*, à la *Pantomime* (3), au lieu de commenter pour la centième fois les règles d'Aristote. Schlegel n'a-t-il pas été, de nos jours encore, traité d'iconoclaste et d'anti-français, pour avoir fondé sa critique de notre Tragédie sur ce principe si juste et si modéré : « Il est vrai que l'emploi des moyens physiques peut être sujet à l'abus et que la scène ne doit pas devenir une arène bruyante et tumultueuse où la violence des actions affaiblit l'effet des paroles. Mais on peut blâmer avec autant de raison l'extrême opposé, c'est-à-dire l'usage de tout refuser aux yeux, de ne donner jamais la preuve immédiate de rien, et de faire que toute la pièce soit une allusion à ce qu'on ne voit pas (4). »

(1) Préface de *Fayel*.
(2) *Du Théâtre*, p. 293.
(3) *De la Poésie dramatique*, ch. XIX, XX, XXI.
(4) Schlegel, *Cours de Littérature dramatique*, XIe leçon, II, p. 135.

CONCLUSION

Résultats de cette étude : ce qu'a été le Drame. — Sa faible valeur esthétique ; sa rapide décadence. — Comment il a influé sur la Tragédie et la Comédie et donné naissance au Mélodrame. — Son succès à l'étranger. — Le Drame du XVIIIe siècle, le Drame romantique et la Comédie moderne. — En quoi consiste l'intérêt du Drame.

Le moment est venu d'embrasser d'un rapide coup d'œil d'ensemble les résultats auxquels nous a conduit cette étude et de résumer les traits essentiels qui caractérisent le Drame.

Favorisé par la décadence des genres classiques et par la diffusion des littératures étrangères, mais issu, avant tout, de la profonde transformation sociale qui s'opère dans la France du XVIIIe siècle, le Drame nous apparaît, dans son origine et dans son essence, comme la réalisation théâtrale de l'idéal bourgeois. Il place au premier rang le souci de propagande morale, reléguant assez loin les préoccupations purement esthétiques. Les vérités abstraites qu'il prétend inculquer au public, il les lui présente avec un empressement si gauche et si dénué d'artifice, qu'il aboutit parfois au théâtre-conférence ou au théâtre-sermon. Son désir d'édifier et d'émouvoir à tout prix est tel qu'il semble tenir pour négligeables les trésors de délicate psychologie amassés par

le siècle précédent. La revanche qu'il rêve d'assurer à la bourgeoisie sur les classes privilégiées, il la veut si complète et si éclatante, que toute l'observation du milieu contemporain, toute la compréhension des époques passées, s'en trouvent faussées jusqu'au ridicule. Beaucoup moins audacieux qu'on ne l'a généralement représenté quand il s'agit de discuter les règles classiques et de battre en brèche des conventions surannées, il ne produit en ce sens que de flamboyantes déclarations théoriques, vagues et générales, et quelques rares réformes pratiques, timides et mesquines. Engagé dans un fâcheux compromis entre les règles qu'il n'ose violer brutalement et le romanesque le plus faux et le plus conventionnel, qu'il regarde comme un élément indispensable à son succès, il adopte un système bâtard, une poétique embarrassée et contradictoire, aussi éloignée de l'art que de la vraisemblance. Incapable de se créer de toutes pièces un style neuf, audacieux et puissant, en rapport avec ses grandioses ambitions, il emprunte à la Tragédie ses clichés les plus usés, au jargon idéologique ses abstractions les plus rébarbatives : pitoyable amalgame qu'il délaye en périodes abondantes et insipides. Sur un seul point, les théoriciens du Drame semblent avoir contribué efficacement à un progrès artistique : grâce à eux, la réalisation scénique des œuvres a notamment gagné et la notion néfaste du théâtre écrit pour la lecture a reçu une première atteinte

Ainsi, au point de vue purement esthétique, les résultats ne sont pas brillants. Il faut considérer sans doute que ce portrait peu flatteur s'applique à l'ensemble des œuvres et ne vise point certaines heureuses exceptions : le théâtre de Sedaine, par exemple, considéré isolément, mériterait un jugement beaucoup plus favorable ; mais ce qui s'y présente de louable, artistiquement parlant, est individuel et appartient à l'auteur ; les défauts en sont par contre « institu-

tionnels (1) » et appartiennent au genre et au moment : aussi, est-ce sur eux que l'objet même de notre étude nous amenait à insister le plus. En outre, certaines circonstances extérieures ont, d'un mouvement lent, mais continu, incliné le Drame vers la partie la plus populaire et la moins délicate du public, et ce qu'il y a gagné en intérêt documentaire ne compense pas les mérites littéraires qu'il y a perdus. Nous ne prétendons point avoir découvert, mais nous croyons avoir fait saisir, jusque dans le détail de ses phases successives, « cette espèce de décadence ou, pour mieux dire, de glissement, qui fait descendre le drame bourgeois en vers de la Chaussée, au drame bourgeois en prose de Diderot et de Sedaine et au drame populaire en très basse prose de Mercier et Pixérécourt (2) ».

Dès le début de la Révolution, en effet, le Drame littéraire est bien compromis : ce ne sont pas les tardives représentations de l'*Honnête Criminel*, de *Comminge* ou de *Mélanie* qui pourront le sauver. Les querelles politiques et religieuses s'emparent du théâtre ; la rue envahit la scène ; et dans cette intense et hâtive production, qui donc se soucie de la forme ? On bâcle en quelques heures un ou deux actes sur le dernier fait divers ; on écrit à la diable des scènes décousues, mais toutes farcies de platitudes patriotiques ; et les ouvrages de haute tenue littéraire s'appellent les *Victimes Cloîtrées* (3) ou l'*Ami des Lois* (4). Dans la suite, quand le souci de composer et d'écrire a repris ses droits, quand la Tragédie qui « court les rues (5) » cède la place à celle qui se joue sur

(1) Cf. P. Lacombe, *Introduction à l'histoire littéraire*. Première partie, ch. III : Recherche des similarités.
(2) Faguet, *Propos de Théâtre*, 2e série. (Article sur Mercier, pp. 190-191.)
(3) De Monvel (1791).
(4) De Laya (1793).
(5) Le mot est de Ducis (lettre à Vallier, s. d.).

les planches, le Drame ne retrouve plus la même faveur qu'auparavant ; à peine quelques essais isolés et honorables — la *Mère Coupable* (1797), *Falkland* (1798), *Misanthropie et Repentir* (1799) (1) — attestent-ils que le genre n'est pas tout à fait mort. Sous l'Empire, on le surnomme dédaigneusement « la tragédie des femmes de chambre » ; la Restauration insulte à son agonie et décoche encore quelques invectives à cet enfant mal venu d'un siècle impie ; le classique et pieux Geoffroy jette sur lui les denières pelletées de terre, avec une visible satisfaction (2).

Pourtant, s'il cesse de vivre par lui-même, le Drame a, du moins réagi sur les genres voisins : assez peu sans doute sur la Tragédie, qui continue à rechercher les sujets modernes et nationaux, mais qui n'est pas moins régulière, compassée et ennuyeuse avec Arnault et Legouvé qu'avec Lemierre et La Harpe ; mais la Comédie garde de son contact avec le Drame un penchant décidé à traiter des sujets sérieux, d'une réelle portée sociale, et à les traiter sérieusement, avec des intentions édifiantes et moralisatrices ; elle en garde aussi — ce qui est moins louable — quelque dédain pour le comique franc et vigoureux, qui se trouvera désormais presque exilé de la Maison de Molière, et abandonné à des scènes plus modestes. N'oublions pas, non plus, que du Drame historique sort la Comédie historique, et du Drame à ariettes du XVIIIe siècle, l'Opéra-comique du XIXe ; par la chaîne ininterrompue des Bouilly, des Lemercier, des Alexandre Duval,

(1) De Beaumarchais, Laya et Julie Molé (d'après Kotzebue).

(2) Voir notamment dans le *Cours de littérature dramatique*, les articles odieusement partiaux et violents sur Diderot, Beaumarchais et Mercier. Les cinq ou six drames du XVIIIe siècle qui restent au répertoire du Théâtre-Français entre 1800 et 1820, sont représentés de plus en plus rarement et finissent par disparaître à peu près complètement. (Cf. les tableaux de M. Joannidès.)

Collé et Sébastien Mercier se rattachent à Scribe et à Casimir Delavigne ; par Marsollier et Dejaure, la formule de *Richard Cœur de Lion* se continue jusqu'au *Pré aux Clercs* et à l'*Etoile du Nord*.

Il n'en est pas moins vrai qu'en dehors de ces héritages partiels, le légataire universel du Drame est bien le Mélodrame. Nous avons vu comment le genre si ambitieusement conçu par Diderot s'était de plus en plus caractérisé par une psychologie rudimentaire et conventionnelle, une intrigue puérilement compliquée, un style d'une solennelle platitude. Dans le Drame des Boulevards se distinguent aisément déjà tous les traits principaux du Mélodrame ; le chaos du théâtre révolutionnaire rapproche encore les distances et facilite la transition entre Mercier et Pixérécourt. Il serait intéressant de refaire pour le répertoire du Boulevard du Crime ce que nous avons tenté pour le Drame du XVIIIe siècle, de dégager les caractères essentiels du Mélodrame, de suivre son évolution et de marquer nettement sa position en face du Drame romantique naissant. Ce sujet, abordé déjà de différents côtés (1), est assez vaste et assez intéressant pour fournir la matière de tout un livre.

On en pourrait composer un autre — et non moins important — sur la diffusion et l'influence du Drame français à l'étranger. Gandar écrivait, il y a quarante ans : « Il est assurément remarquable que le Drame bourgeois, imaginé en Angleterre, qui avait reçu de la France sa poétique, n'ait pu s'acclimater pour ainsi dire et fleurir qu'en Allemagne (2). » Les recherches particulières poursuivies depuis, surtout par

(1) V. entre autres : Parigot, le *Drame d'Alexandre Dumas*, Paris, 1898. Première partie, ch. IV, et l'article de M. Marsan dans la *Revue d'histoire littéraire* du 15 avril 1900, sans parler des études, — assez nombreuses, — sur l'histoire des Théâtres du Boulevard.

(2) Gandar, *Lettres et Souvenirs d'Enseignement*, Paris, 1869, t. II, p. 230.

les savants allemands, ont démontré combien ce jugement d'ensemble était conforme à la réalité. Des travaux comme ceux de M. Zollinger sur Mercier (1) font assez voir quel accueil les dramaturges français les plus discutés rencontraient de l'autre côté du Rhin, de quelle considération ils y jouissaient et quelles imitations suscitaient leurs œuvres. On va jusqu'à jouer, à Berlin, une version allemande des *Amants Généreux*, pourtant imités eux-mêmes de Lessing (2). A plus forte raison la pensée d'un Diderot devait-elle germer et fructifier dans un pareil terrain. Nous avons cité sur ce point le témoignage de Lessing (3) ; celui de Gœthe (4) n'est pas moins concluant. Il est hors de doute que le *Fils Naturel* et le *Père de Famille* ont constitué pour les dramaturges allemands des modèles admirés, au même titre que *Minna de Barnhelm* et *Emilia Galotti* : la poétique des Gemmingen, des Grossmann, des Kotzebue et des Iffland dérive de Diderot autant que de Lessing (5).

Il serait aisé de prouver que la diffusion du Drame français ne se borne pas à l'Allemagne : « Dites ceci à Diderot, écrit Galiani, en 1773, dites-lui que nos Napolitains sont convaincus que sa pièce est la meilleure de tout le théâtre français, et par conséquent, la meilleure production dramatique de l'esprit humain, jusqu'à cette heure (6). » Les drames de

(1) Notamment : *L.-S. Mercier's Beziehungen zur deutschen Litteratur*, dans la *Ztschrft für fr. Spr. und Litt.*, XXV, 1903, pp. 87 et sqq.

(2) Cf. Stahr, *G. E. Lessing, sein Leben und seine Werke*, Berlin, 1877, I, p. 215.

(3) V. p. 61.

(4) *Wahrheil und Dichtung. Œuvres*, trad. Porchat, t. VIII, pp. 423 et 468.

(5) L'influence de Diderot sur le théâtre allemand a donné lieu, — en Allemagne surtout, — à un nombre considérable d'études, qu'il serait trop long d'énumérer ici.

(6) Lettre à Mme d'Epinay, du 16 janvier 1773. *Correspondance*, éd. Asse, t. II, p. 9. Les lettres suivantes donnent des détails fort intéressants sur l'impression produite par les différents drames que représentait à Naples la troupe d'Aufresne. Cf. Dejob, *Etudes sur la Tragédie*, p. 196.

Diderot et ses traités sont traduits en allemand, en anglais, en hollandais, en italien ; il n'y a presque pas une pièce de Sedaine, de Mercier ou même de Falbaire, qui ne passe bien vite dans toutes ces langues. Les imitations se multiplient autant que les traductions, dans les littératures méridionales aussi bien que dans celles du Nord : le Drame larmoyant, sensible et moralisateur devient une production européenne (1).

Nous pouvons, maintenant, nous rendre compte de la situation où se trouve le Drame du XVIIIe siècle à l'égard du Drame romantique et de la Comédie moderne. S'il est vrai que le Mélodrame a, dans une certaine mesure, ouvert la voie à Dumas et à Hugo, s'il est vrai, d'autre part, que les théoriciens et les dramaturges étrangers, fortement imprégnés de Diderot et de Mercier, ont exercé une influence considérable sur nos romantiques français, la filiation semble bien établie, filiation un peu lointaine sans doute, mais double et ininterrompue. A vrai dire, la question n'est pas aussi simple : le contenu d'un genre littéraire ne se transfuse pas intégralement dans le genre qui semble lui succéder, et c'est là surtout qu'il convient de ne pas prendre pour une réalité assurée ce qui n'est qu'une séduisante métaphore. Le Mélodrame n'est pas issu seulement du Drame, mais aussi de la Tragédie ; on a même pu soutenir qu'il n'en était qu'une transformation *ad usum populi* (2). Or, par quels côtés le

(1) Cf. Hettner, *Litteraturgeschichte des* XVIIIe *Jahrhunderts*, t. II, pp. 563 et sqq.

(2) Cf. Des Granges, *Geoffroy et la Critique dramatique sous le Consulat et l'Empire*, pp. 404 à 408. M. Faguet a montré séparément cette double origine, d'une part à propos de Voltaire (*Dix-huitième siècle*, pp. 250-258), de l'autre à propos de Mercier (*Propos de Théâtre*, IIe série, pp. 190-191). M. Lemaître écrit : « Tandis que la comédie, avec Destouches, Fagan, la Chaussée, Diderot, Saurin, Sedaine, se

Mélodrame annonce-t-il la formule romantique ? Par le goût de la complication romanesque, des incidents et des coups de théâtre ? mais il le doit autant à *Zaïre* qu'au *Fils Naturel*. Par la grandiloquence et le culte de la tirade ? Ils n'apparaissent pas moins dans la Tragédie que dans le Drame. Par l'amour de l'exotisme ? il le tient beaucoup plus de Voltaire que de Diderot. Par le mélange du tragique et du comique ? réprouvé par l'auteur des *Entretiens*, il a été imposé au Drame des petits théâtres, puis au Mélodrame, par des nécessités tout extérieures. D'autre part, les modèles que Hugo, Dumas ou Vigny sont allés chercher à l'étranger, ce n'est point à Iffland ou à Kotzebue, mais à Schiller, à Gœthe et surtout à Shakespeare qu'ils les ont demandés. Ce que *Racine et Shakespeare* ou la *Préface de Cromwell* doivent à Schlegel, qui oserait affirmer que c'est précisément ce que celui-ci a pu emprunter à Diderot ou à Mercier ? Rien de plus différent qu'un drame de Diderot et un drame de Hugo ; rien de plus fragile et de plus ténu que le fil qui les relie.

Entre le Drame du XVIIIe siècle et la Comédie de Dumas fils et d'Augier, les similitudes sont beaucoup plus grandes, mais la chaîne est la même, avec un anneau en plus, celui qui relie *Antony* à la *Dame aux Camélias*, et que M. Parigot a minutieusement décrit (1). Nous lisons dans un article de M. Lanson : « De tous ces efforts (il s'agit des tentatives de la Chaussée, Diderot, etc.) sortiront certains types de drames bourgeois et de mélodrames, que le XIXe siècle héritera du XVIIIe ; Casimir Delavigne et Scribe, par le drame bour-

dirigeait vers le drame bourgeois et populaire, la tragédie, avec Crébillon, Voltaire, Ducis, s'acheminait au mélodrame historique. Ainsi, elles tendaient à se rejoindre. » (*Théories et Impressions*, Paris, 1904, p. 259.)

(1) Parigot, le *Drame d'Alexandre Dumas*, IIIe partie.

geois, Dumas père par le mélodrame, auront leurs origines au XVIIIe siècle, et y rattachent la comédie-drame du Second-Empire, qui se prépare en eux (1). » Rien de plus exact, si l'on prétend simplement établir une série de contacts, mais non l'entière transformation d'un genre dans un autre, encore moins l'imitation directe du Drame de Diderot par la Comédie du XIXe siècle (2). Sans doute, il y a, chez l'une comme chez l'autre, le même souci d'aborder de front les questions sociales, de les traiter dans un esprit hardi et généreux et de créer pour la classe moyenne et bourgeoise une forme dramatique qui réponde à ses aspirations. Les deux genres ont correspondu à deux états sociaux analogues, mais non identiques : l'un s'est produit en pleine période de transition, l'autre après l'évolution accomplie, ce qui — plus encore que le talent personnel des auteurs — explique la différence des résultats obtenus. Pourquoi, à travers toute la lignée des intermédiaires, quelque chose de la pensée de Diderot ou de Mercier, n'aurait-il pu se transmettre jusqu'à l'auteur de *Denise* ou jusqu'à l'auteur de *Maître Guérin* ? Qui donc peut se flatter de déterminer rigoureusement, dans l'immense héritage intellectuel qu'un siècle lègue à l'autre, quel aïeul avait apporté ce que chaque descendant a repris et transformé ? Mais ce qu'on peut affirmer hardiment, c'est que les Dumas et les Augier n'ont nullement imité les drames du siècle précédent : il faut bien convenir que George Sand s'est inspirée du *Philosophe sans le savoir*, pour écrire le *Mariage de Victorine* ; mais, sauf ce cas particulier, la Comédie du XIXe siècle ne doit pas plus, dans son ensemble, au Drame du XVIIIe siècle que le *Fils Naturel* de 1858 ne doit au *Fils Naturel* de 1757.

(1) *Revue Universitaire*, 1898, II, p. 488.
(2) C'est ce que M. Lanson a du reste nettement spécifié dans l'Avertissement qui précède la 2e édition de sa thèse sur la Chaussée.

Ainsi le Drame n'offre qu'une valeur littéraire des plus médiocres ; par la nature même de sa poétique, il est condamné à ne fournir que des documents très incomplets et très partiaux sur l'état de la société ; d'autre part, si son influence sur les théâtres étrangers a été notable, il ne semble pas avoir exercé une action sérieuse sur la formation des deux genres dramatiques français les plus importants du XIXe siècle. Après de pareilles constatations, on est en droit de se demander si les recherches que nous avons entreprises valaient la peine d'être tentées. Nous n'hésitons pas à répondre par l'affirmative. D'abord, il n'est jamais inutile d'établir que ce que l'on pouvait s'attendre à rencontrer dans certaines œuvres ne s'y trouve pas ; en montrant que tel genre n'a pas eu tous les caractères ni toute l'influence qui lui ont été parfois attribués, on gagne au moins de ruiner une de ces assertions générales, séduisantes par leur vraisemblance, mais dépourvues de bases solides, qui se perpétuent de génération en génération dans la plupart des manuels. Mais notre étude offre, en outre, un intérêt plus positif : le Drame bourgeois, si médiocre et si peu captivant qu'il soit, a existé ; il a tenu, dans l'histoire du Théâtre, une place qui, sur le moment, a pu paraître considérable. Il n'est pas possible de comprendre parfaitement ce qui l'entoure, ce qui le suit, ni même ce qui le précède immédiatement, sans l'avoir étudié lui-même. De plus, le Drame, si inférieur artistiquement, si insuffisant comme image de la société, présente un intérêt réel pour l'histoire des idées : il nous montre, par un de ses côtés les moins connus, la lutte incessante de l'esprit philosophique contre tous les obstacles que la tradition et l'autorité semaient sur sa route, et caractérise très nettement cette époque où « la querelle des Anciens et des Modernes a cessé d'être littéraire », pour devenir sociale (1). Le Diderot des

(1) Brunetière, *Epoques du Théâtre-Français*, p. 291.

Drames et des *Entretiens* est malaisément séparable de celui des ouvrages philosophiques ; et si les tirades de Mercier sont d'une lecture insupportable, les théories qu'elles expriment ont, à leur date, une incontestable importance. Enfin, l'étude du Drame apporte d'utiles renseignements sur la question générale des rapports entre l'Art dramatique et la Morale, et du Théâtre utilitaire. Jamais on n'avait plus résolument tourné le dos à la théorie de l'Art pour l'Art : il n'est pas sans intérêt de voir au juste à quoi aboutit une forme dramatique presque exclusivement déterminée par le souci de la propagande morale. A n'en juger que par les œuvres des Diderot et des Mercier, la pièce à thèse serait vite — beaucoup trop vite — condamnée ; nous possédons heureusement d'autres ouvrages plus capables de plaider en sa faveur. Mais il est bon d'examiner, d'après des exemples aussi caractéristiques, ce que peut donner le système du théâtre moralisateur poussé à ses dernières limites : on saisit mieux ainsi toutes les faces et toute l'étendue du problème.

INDEX DES DRAMES

Nous avons compris dans cet *Index* tous les drames français cités au cours de notre étude, en y rattachant les comédies sérieuses et les opéras-comiques larmoyants. On n'y trouvera citées ni tragédies, ni comédies proprement dites, ni aucune pièce antérieure ou postérieure à la période étudiée (1757-1791).

Le titre de chaque drame est suivi de la date de la première représentation à Paris ; quand il y a eu des représentations antérieures en province ou sur des théâtres de société, nous nous sommes efforcé d'en retrouver aussi l'époque exacte. Quand l'ouvrage a été imprimé, nous donnons le lieu, la date et le format de la première édition. Bien qu'un grand nombre de drames aient été publiés sans nom d'auteur, il n'y a pour la plupart aucune difficulté d'attribution ; pour ceux dont la paternité donne lieu à controverse, nous avons rapidement indiqué les diverses hypothèses en présence, sans nous astreindre à une longue discussion bibliographique. Nous ne prétendons pas être parvenu dans tous les cas à des résultats définitifs. Les mentions : *anonyme, non imprimé, non représenté*, indiquent simplement que nous n'avons pas pu découvrir le nom de l'auteur, ni aucune trace de publication ou de représentation. Toutes les fois que nous avons eu connaissance du manuscrit d'un ouvrage non imprimé, nous avons indiqué la collection dont il fait partie.

Pendant l'établissement de cet Index, il a paru deux ouvrages sur les petits théâtres de Paris : *Les Variétés Amusantes*, par M. L. Henry

Lecomte, Paris 1908, pet. in-8, et le *Théâtre de Monsieur*, par M. Louis Péricaud, Paris 1908, in-8. Ces deux études, dont la première est excellente, nous ont permis de compléter ou de rectifier certains renseignements concernant des pièces rares et peu connues.

Abréviations : *C.* ou *com.* = comédie ; *dr.* = drame ; *a.* = acte ; *p.* = prose ; *v.* = vers ; *v. l.* = vers libres ; *mus.* = musique ; *Th. Fr.* = Théâtre Français ; *Th. Ital.* = Théâtre Italien ; *Acad. Roy.* = Académie Royale (de musique) ; *repr.* = représenté ; *impr.* = imprimé.

Les chiffres en caractères gras renvoient aux appréciations, analyses ou citations les plus importantes.

Abdir, dr., 4 a., v., par Sauvigny. Th. Fr., 26 janvier 1785 (réduit en trois actes, le 31 janvier 1785). Paris, 1785, in-8, p. 221, 352.

Abdolonyme, ou le *Roi Berger*, com. hér., 3 a., v., par Collet. Th. Fr., 6 mars 1776. Paris, 1780, in-8, p. 192.

Abély et Mélénide ou la *Réclamation de l'Amour*, pièce, 2 a., anonyme. Non impr. Coll. Soleinne. B. Nat. Mss fr., 9260, p. **325.**

Abus de l'ancien Régime (Les). V. *Charles et Caroline.*

Adélaïde, ou l'*Antipathie pour l'Amour*, com., 2 a., v., par Dudoyer de Gastels. Th. Fr., 10 juillet 1780. Paris, 1780, in-8, p. 212.

Adeline. V. *Albert Ier.*

Agnès Bernau, pièce hér., 4 a., v. l., par Milcent. Th. Ital., 21 juin 1785. Paris, 1785, in-8, pp. 68, 101, 221, 471, **478,** 489.

Alain et Rosette, ou la *Bergère ingénue*, intermède, 1 a., v., par Boutillier (mus. de Pouteau). Acad. Roy. de Mus., 10 janvier 1777. Paris, 1777, in-8, p. 195.

Albert Ier, ou *Adeline*, com. hér., 3 a., v., par Le Blanc de Guillet, Th. Fr., 4 février 1775. Paris, 1775, in-8, pp. 192, 350, 489.

Alcidonis, ou la *Journée lacédémonienne*, com., 3 a., p., par Lonvay de la Saussaye, Th. Fr., 13 mars 1773. Paris, 1768, in-8, pp. 188, 265, 271, **418,** 536.

Alexis et Justine, com. lyr., 2 a., p., mêlée d'ariettes, par Monvel (mus. de Dezède), Th. Ital., 17 janvier 1785. Paris, 1785, in-8, pp. 195, 228, 274, 299.

Amant garde-malade (L'), com., 3 a., p., par Cubières (non repr.). T. II du *Théâtre Moral*, Paris, 1784-1786, 2 vol. in-8, p. **316.**

Amant perdu et retrouvé (L'). V. *Valère et Sophie.*

Amant romanesque (L'), com., 5 a., p., par Mme de Montesson. Th. de Mme de Montesson, mars 1778. T. III des *Œuvres anonymes*, Paris, 1782-1785, 8 vol., gr. in-8, pp. 205, 336

Amant trop prévenu de lui-même (L'), com., 2 a., v., par Rochard. Th. Ital., 9 novembre 1781, non impr., pp. 60, 221, 233, 305.

Amants désespérés (Les), ou la *Comtesse d'Olinval*, trag. bourgeoise, 5 a., p., par Maucomble, non repr. Amsterdam et Paris, 1768, in-8, pp. 173, 297, 314.

Amants généreux (Les), com., 5 a., p., par Rochon de Chabannes, Th. Fr., 13 octobre 1774. Paris, 1774, in-8, pp. 62-63, **189**, 244, 431, 526, 551.

Amants malheureux (Les). V. *Comte de Comminge.*

Amants sans le savoir (Les), com., 3 a., p., par Mme de Saint-Chamand. Th. Fr., 6 juillet 1771. Paris, 1771, in-8, p. 336.

Amélie et Montrose. V. *Montrose et Amélie.*

Ami comme il y en a peu (L'), com., 3 a., p., par Marin. Var. Amus., 17 mai 1786. Paris, 1786, in-8. V. *Julie ou le Triomphe de l'Amitié.*

Ami de l'Humanité (L'). V. *Triomphe de la Bienfaisance.*

Amitié à l'Epreuve (L'), com., 2 a., v. l., mêlée d'ariettes, par Favart et Voisenon (mus. de Grétry). Th. de la Cour, 13 novembre 1770. Th. Ital., 24 janvier 1771. Paris, 1770, in-8. Remanié en un acte (Th. de la Cour, 1775, Th. Ital., 1776), puis en 3 actes (1786), par Favart seul. Paris, 1776, in-8, et Paris, 1786, in-8, pp. 178, 219, 244, 434, **500.**

Amour anglais (L'), com., 3 a., p., par Moline, Var. Amus., 9 juillet 1788. Paris, 1788, in-8, p. 57.

Amour filial (L'), com., 1 a., p., mêlée d'ariettes, par Du Rozoy (mus. de Ragué). Th. Ital., 2 mars 1786. Non impr., p. 68.

Amour filial (L'). V. *Honnête criminel.*

Amoureux de quinze ans (L'), ou la *Double fête*, com., 3 a., p., mêlée d'ariettes, par Laujon (mus. de Martini). Th. Ital., 18 avril 1771. Paris, 1771, in-8, pp. 196, 394.

Amours de Bayard (Les). V. *Chevalier sans peur et sans reproche.*

Annette et Lubin, com., 1 a., v. l., mêlée d'ariettes, par Favart (mus. de Martini). Th. Ital., 15 février 1762. Paris, 1762, in-8, pp. 178, 262.

Antipathie pour l'Amour (L'). V. *Adélaïde.*

Ariane abandonnée dans l'île de Naxe, mélodr., 3 sc., p., par Dubois. Imité de l'all. de Brandes (mus. de Benda). Th. Ital., 20 juillet 1781. Paris, 1781, in-8, pp. 69, 237.

Ariste, ou les *Ecueils de l'Education*, com., 5 a., p., par Dorfeuille. Th. Ital., 9 mars 1784. Paris, 1784, in-8, p. 220.

Artiste infortuné (L'), ou la *Famille vertueuse*, com., 2 a., p., par Destival de Braban. Grands Danseurs, 2 juillet 1783. Paris, 1788, in-12, pp. 149-150, 236, 271, 301, 304, **357-358**, 397, 480, **506**, 536.

Arts et l'Amitié (Les), com., 1 a., v., par Bouchard. Th. Ital., 5 août 1788. Paris, 1788, in-8, pp. 224, 244, 380.

Aucassin et Nicolette, ou les *Mœurs du bon vieux Temps*, com., 4 a., v., par Sedaine (mus. de Grétry). Th. de la Cour, 31 décembre 1779. Th. Ital., 3 janvier 1780. Paris, 1782, in-8, pp. 228, 244, 410, 488, 508, 512, 532, 533, 539.

Auguste et Théodore, ou les *Deux Pages*, com., 2 a., p., par Faur. Th. Fr., 6 mars 1789 Paris, 1789, in-8 (a été attribuée à Dezède, au Baron de Manteufel et à Sauvigny), pp. 69, 225, 245, 285, 299, 350, **390-391**, 432, 471, 536.

Auto-da-fé (L'), ou le *Tribunal de l'Inquisition*, pièce à spectacle, 3 a., p., par Gabiot. Ambigu, 2 novembre 1790. Paris, 1790, in-8, pp. 236, 281, 285.

Aventurier comme il y en a peu (L'), com., 1 a., p., par Mme de Montesson. Th. de Mme de Montesson, janvier 1779. T. III des *Œuvres anonymes*, Paris, 1782-1785, 8 vol. gr. in-8, p. 205.

Azémia, ou les *Sauvages*, com., 3 a., p., mêlée d'ariettes, par La

Chabeaussière (mus. de Dalayrac). Th. Ital., 3 mai 1787. Paris, 1787, in-8. Repr. sous le titre : Le *Nouveau Robinson*, au Th. de la Cour, en décembre 1786 (en 3 a., v. Paris, 1786, in-8.), pp. 233, 433.

Bailli bienfaisant (Le), ou le *Triomphe de la Nature*, com., 1 a., p., mêlée d'ariettes, par Gabiot de Salins. Th. des Beaujolais, 15 mai 1786. Paris, 1786, in-8, pp. 349, 395.

Baiser pris et rendu (Le). V. *Coquette de village*.

Barneveldt, dr., 5 a., v., imité de l'anglais, par La Harpe (non repr.). T. I des *Œuvres* de La Harpe, Paris, 1778, in-8, pp. 55, **74**, 361, 455, 489.

Barnevelt français (Le). V. *Ecole de la jeunesse*.

Barnevelt français (Le). V. *Jenneval*.

Baron de Trenck (Le), ou le *Prisonnier prussien*, fait histor., 1 a., v. l., par Gabiot. Ambigu, 8 juillet 1788. Paris, 1788, in-8, pp. 240, 350, 480, 489.

Baron de Trenck (Le), pièce hist., 3 a., v. l., par Mayeur de Saint-Paul. Grands Danseurs, 25 mai 1788. Paris, 1788, in-8, pp. 240, 350, 480.

Bataille d'Ivry (La). V. *Henri IV*.

Bayard, ou le *Chevalier sans peur et sans reproche*, com. hér., 3 a., v. l., par Pompigny. Ambigu, 13 octobre 1787. Paris, 1787, in-8 (les annonces portent : *pantomime historique, mêlée de dialogue*), pp. 232, 239, 411, 422.

Bayard, ou le *Siège de Mézières*, com. hér., 3 a., v. l., mêlée d'intermèdes, par Du Rozoy. Th. Ital., 15 juillet 1788. S. l. ni d. (1788), in-8, pp. 228, 422.

Bélisaire, com. hér., 5 a., v., par Moissy (non repr.). Paris, 1769, in-12, p. 173.

Bélisaire, dr., 5 a., v., par d'Ozicourt, non repr. Paris, 1769, in-8, p. 173.

Belle-Mère (La), ou les *Dangers d'un second Mariage*, com., 5 a., v., par Vigée. Th. Fr., 24 juillet 1788. Paris, 1788, in-8, pp. 103, 224.

Bergère des Alpes (La), com. 1 a., v. l., par Desfontaines de la Vallée. Th. Fr., 15 décembre 1765. Paris, 1766, in-8, pp. 166, 179, 183, 539.

Bergère des Alpes (La), pastorale, 3 a., v. l., mêlée de chants, par Marmontel (mus. de Kohaut). Th. Ital., 19 février 1766. Paris, 1766, in-8, pp. 178, 179, 350, 510.

Bergère ingénue (La). V. *Alain et Rosette*.

Berthe et Pépin, com., 3 a., v., mêlée d'ariettes, par Pleinchesne (mus. de Deshayes). Th. Ital., 3 novembre 1787. Publié en 1774 (Bruxelles, in-8), sous le titre : *Berthe*, com. hér., past., 3 a., v. (mus. de Philidor et Gossec), p. 229.

Béverley, trag. bourg., 5 a., v. l., par Saurin (jouée chez le duc de Noailles, en décembre 1767). Th. Fr., 7 mai 1768, Paris, 1768, in-8, pp. 53, 55, 87, 96, 97, 117, 128, 134, 149, **167-168**, 176, 179, 189, 205, 207, 230, 244, 266, 297, 303, **310**, 314, 430, 471, 474, 484, 489, 526, 527.

Bienfaisants (Les) V. *Moyen d'être heureux*.

Bienfait anonyme (Le), ou *Montesquieu à Marseille*, com., 3 a., p., par Pilhes Th. Fr., 6 octobre 1783. Paris, 1785, in-8, pp. 205, 218, 244, 299, 349.

Bienfait rendu (Le), ou le *Négociant*, com., 5 a., v., par Dampierre de la Salle. Th. Fr., 18 avril 1763. Paris, 1763, in-8, pp. 164, 183, 269, **370**.

Billet de Mariage (Le), op. com., 3 a., p., par Desfontaines (mus. de La Borde). Th. Ital., 31 octobre 1772 (non impr.), pp. 196, 350. V. *Dot*.

Blaise et Babet, ou la *Suite des Trois Fermiers*, com., 2 a., v., mêlée d'ariettes, par Monvel (mus. de Dezède). Th. Ital., 30 juin 1783. Paris, 1783, in-8, 228, 303.

Boiteuse (La). V. *Extravagance amoureuse*.

Bon Fils (Le), com., 1 a., p., mêlée d'ariettes, par l'abbé G.-A. Le Monnier (mus. de Philidor). Th. Ital., 11 janvier 1773. Paris, 1773, in-8 (publiée sous le nom de Devaux), p. 68.

Bon Fils (Le), ou la *Vertu récompensée*, petit dr., 1 a., p., par Villemain d'Abancourt (non repr.). T. II de l'*Almanach des Enfants*, Paris, 1776-1777, 2 vol. in-12, pp. 218, 428.

Bon Fils (Le), ou le *Soldat parvenu*, dr., 2 a., p., par Berquin. Ambigu, 20 août 1782. Paris, 1782, in-8 (et dans l'*Ami des Enfants*. Paris, 1782-1783, 24 vol., in-12), p. 68.

Bon Fils (Le), com., 3 a., p., par Florian. Repr.. sur un théâtre de société, le 1er novembre 1785. T. II du *Théâtre*, Paris, 1786, 3 v. in-18, pp. 226, 245, 265, 271, 365.

Bon Ménage (Le), ou la *Suite des « Deux Billets »*, com., 1 a., p., par Florian. Th. Ital., 17 janvier 1783. Paris, 1783, in-8, pp. 220, 226, 244, 265, 303, **365-366**, 476.

Bon Père (Le), com., 1 a., par Florian. Th. Ital., 1er février 1790. T. I du *Théâtre*, Paris, 1786, 3 v. in-18, pp. 226, 244, 245, 265, **365**, 476.

Bon Seigneur (Le), ou la *Vertu récompensée*, dr., 1 a., p., par Ribié. Grands Danseurs, 2 septembre 1782. Amsterdam et Paris, 1782, in-8, pp. 236, **328-329**, 394.

Boniface à Paris. V. *Bonnes gens*.

Bonne Mère (La), com., 1 a., p., par Florian. Th. de société, 2 février 1785. Th. Ital., 22 mars 1790. Paris, 1785, in-8, pp. 226, 244, 365, 476.

Bonnes Gens (Les), ou *Boniface à Paris*, com., 1 a., p., par Guillemain. Var. Amus., 26 mars 1783. Paris, 1783, in-8, p. 236.

Brouette du Vinaigrier (La), dr., 3 a., p. par Mercier. Th. des Associés, 1776. Th. Ital., 13 octobre 1784. Paris, 1775, in-8, pp. 200, **201**, 202, 220, 244, 270, 274, **367**, 370, 371, 396, 458.

Bureau d'Esprit (Le), com., 5 a., p., par Rutlidge. Non repr. Liège et Londres, 1777, in-8, pp. 351, **379**.

Café (Le). V. *Ecossaise*.

Calas, ou *le Fanatisme*, dr., 4 a., p., par Lemierre d'Argy. Palais-Roy. (ex-Variétés Amusantes), 17 décembre 1790. Paris, 1791, in-8, pp. 225, 233, 471.

Calas (Les), dr., 3 a., p., par M. de Brumore (non repr.), Dans les *Drames Nouveaux*. Berlin, 1778, in-12, pp. 225, 352.

Camille ou le *Souterrain*, com., 3 a., p., mêlée de musique, par Marsollier (mus. de Dalayrac). Th. Ital. 19 mars 1791. Paris, 1791, in-8, pp. 304, 479.

Campagnard (Le), ou le *Riche désabusé*, dr., 2 a., p., par Mercier. non représ. La Haye (Paris), 1779, in-8, pp. 250, 251, **257**, 393, 502.

Captif de retour (Le). V. *Don Alvar et Mencia*.

Célibataire (Le), com., 5 a., v., par Dorat. Th. Fr., 20 septembre 1775. Paris, 1775, in-8, p. 192.

Céline de Saint-Albe, com., 2 a., p., par Mme de Beaunoir et Mme de Valory. Th. Ital., 20 octobre 1786. Paris, 1786, in-8, p. 222.

Celui qui les contente tous n'en contente aucun. V. *Est-il bon, est-il méchant?*

Césarine et Victor, ou les *Epoux dès le berceau*, com., 3 a., v. l., par Desforges, Th. Ital., 21 octobre 1788. Paris, an IX (1801), in-8, p. 224.

Charles II, roi d'Angleterre, en certain lieu, com., très morale, en 5 a., très courts, par Mercier (non repr.). Venise (Paris), 1789, in-8, pp. 99, 109, 359, 361, 406, 502, 509.

Charles et Caroline, ou les *Abus de l'ancien Régime*, com., 5 a., p., par Pigault-Lebrun. Th. du Palais-

Royal, 28 juin 1790. Lille et Paris, 1793, in-8, pp. 236, 263, 315, 352, 480.

Charlot, ou la *Comtesse de Givry*, pièce dr., 3 a., v., par Voltaire. Th. Ital., 4 juin 1782. Genève (Paris), 1767, pp. 216, 265, **275**, 365, 427.

Chasse (La), com., 3 a., p., mêlée d'ariettes, par Desfontaines (mus. de Saint-Georges). Th. Italien, 12 octobre 1778. Paris, 1778, in-8, pp. 197, 350.

Chevalier sans peur et sans reproche (Le), ou les *Amours de Bayard*, com. hér., 3 a., p., par Monvel. Th. Fr., 24 août 1786. Lyon et Paris, 1789, in-8 (en 4 a.), pp. 117, **222-223**, 411, 422, 473, 477, **540**, 542.

Chevalier sans peur et sans reproche (Le). V. *Bayard*.

Childéric Ier, dr. hér., 3 a., p., par Mercier (non repr.). Londres et Paris, 1774, in-8, pp. 94, 283, **405**, **408**, 411, 490.

Choix impossible (Le). V. *Incertitude maternelle*.

Clarisse Harlowe, dr., 3 a., p., par Née de la Rochelle (non repr.). Paris, 1786, in-8, p. 58.

Clary, ou les *Malheurs de l'Amour*, dr., 2 a., p., anon. Ambigu, 6 juin 1785 (non impr.), p. 234.

Clémence de Henri IV (La), dr., 3 a., p., par Du Rozoy. Th. Ital., 12 août 1783. Hollande (Paris), 1791, in-8 (remaniement de la *Réduction de Paris*, avec suppression de la musique), p. 219.

Clémentine et Desormes, dr., 5 a., p., par Monvel. Th. Fr., 14 décembre 1780. Paris, 1781, in-8, pp. **102**, 212, 245, 460, 474.

Comte d'Albert (Le), dr., 2 a., p., mis en musique, par Sedaine (mus. de Grétry). Th. Ital., 8 février 1787, pp. 228, 244, 273, 472.

Comte de Bravemont (Le), com. hér., 3 a., p. anonyme (non impr.). Coll. Soleinne, B. Nat. Mss. fr., 9280, pp. 434, 517.

Comte de Comminge (Le), ou les *Amants malheureux*, dr., 3 a., v., par Baculard d'Arnaud. Th. Fr., 14 mai 1790. Paris, 1765, in-8, pp. 137, 169, 172, 201, 224, 308, 319, 380, 440, 463, 486, 494, 516, 548.

Comte d'Olbourg (Le), dr., 5 a., p., par Friedel et Bonneville. Th. Ital., 31 octobre 1783. Arrangement du *Ministre d'Etat* de Gebler, traduit au tome IV du *Nouveau Théâtre Allemand*. Paris, 1782 et sqq., 12 vol. in-8, pp. 68, 219.

Comte de Waltron (Le), trag., 5 a., de Moeller (trad. par Eberts). Théâtre de Nancy, juin 1782. Paris, 1782, in-8, pp. 67, 245.

Comte de Waltron (Le), ou la *Subordination*, pièce en 3 a., p., de Dalainval. Th. de Monsieur, 16 septembre 1789 (arrangé d'après la traduction d'Eberts). Paris, 1789, in-8, p. 67.

Comtesse de Chazelles (La), com., 5 a., v., par Mme de Montesson. Th. Fr., 6 mai 1785. T. VII des *Œuvres anonymes*, Paris, 1782-1785, 8 vol. gr. in-8, pp. 141, 221.

Comtesse de Givry (La). V. *Charlot*.

Comtesse d'Olinval (La). V. *Amants désespérés*.

Confiance dangereuse (La), com., 2 a., v., par la Chabeaussière, Th. Ital., 4 mai 1784. Paris, 1784, in-8, pp. 59, 245.

Confiance trahie (La), com., 1 a., p., par Marsollier. Th. de Lyon, 1784. Paris et Lyon, 1784, in-8, pp. 59, 245, 358.

Continence de Bayard (La). V. *Savoyardes*.

Coquette de Village (La), ou *le Baiser pris et rendu*, com., vaud., 2 a., par Anseaume (mus. de Saint-Amand). Th. Ital., 19 septembre 1771. Paris, 1770, in-8, p. 178.

Corali et Blanford, ou la *Force de l'Amitié*, com., 2 a., v., par le chevalier de Langeac. Th. Ital., 11 mars 1783. (Publié d'après le *Catal. Soleinne*, dans le *Journal des Dames*, en 1777-1778.) p. 219.

Courtisanes (Les). V. *Ecueil des mœurs.*

Couvent (Le), ou les *Fruits du Caractère et de l'Education*, com., 1 a., p., par Laujon. Th. Fr., 16 avril 1790. Paris, 1790, in-8, p. 241.

Cri de la Nature (Le), com., v. par Armand. Th. de Fontainebleau, 20 octobre 1769. Bruxelles, 1771, in-8, pp. 75, 202, 263, 273, 303, 304, 315.

Danger de la Prévention (Le), com., 3 a., p., par Marsollier. Th. Ital., 26 mai 1786 (non impr.), p. 222.

Danger des Hôtelleries (Le). V. *Voyageurs* (Les).

Danger des Liaisons (Le), com., 1 a., p., par Mme de Beaunoir. Var. Amus., 9 décembre 1783. Paris, 1784, in-8, pp. 236, 266, 297, 315, 363.

Dangers de l'Absence (Les), ou le *Souper de famille*, com., 2 a., p., par Pujoulx. Th. Ital., 11 novembre 1788. Paris, 1789, in-8, pp. 224, 244, 304, **363-364.**

Dangers de l'Infortune (Les). V. *Homme de Bien.*

Dangers de l'Opinion (Les), dr., 5 a., v., par Laya. Th. Fr., 19 janvier 1790. Paris, 1790, in-8, pp. 225, 276, 328.

Dangers d'un second Mariage (Les). V. *Belle-Mère.*

Déserteur (Le), dr., 3 a., p., mêlé de musique, par Sedaine (mus. de Monsigny). Th. Ital., 6 mars 1769. Paris, 1769, in-8, pp. 129, **182,** 195, 201, 202, 227, 238, 244, 283, **384,** 432, 450, 479, 508, 514, 519.

Déserteur (Le), dr., 5 a., p., par Mercier. Th. de Brest, 23 janvier 1771. Th. Ital., 25 juin 1782. Paris, 1770, in-8. Edition avec dénouement changé par Patrat. Paris, 1787, in-8, pp. 96, 128, 134, 150, 216, 244, 283, 284, 309, **325-326, 384-386,** 432, 457.

Désintéressement (Le). V. *Jenni.*

Destruction de la Ligue (La), pièce nationale, 4 a., p., par Mercier (non repr.), Amsterdam, 1782, in-8, pp. 99, 109, 280, 284, 312, **331,** 405, 406, 411, 416, **425,** 446.

Deuil anglais (Le), com., 3 a., v., par Rochon de Chabannes. Th. Ital., 12 mars 1757. Paris, 1757, in-8, p. 184.

Deux Amis (Les), ou le *Négociant de Lyon*, dr., 5 a., p., par Beaumarchais. Th. Fr., 13 janvier 1770. Paris, 1770, in-8, pp. 112, 142, **170,** 171, 202, **269,** 312, 370, 371, 387, 474, **503.**

Deux Frères (Les), ou la *Prévention vaincue*, com., 5 a., v., par Moissy. Th. Fr., 27 juillet 1768. Paris, 1768, in-8, pp. 306, 519.

Deux Frères (Les), dr., 2 a., v., par Milcent. Th. Ital., 11 janvier 1785. Paris, 1785, in-8, pp. 147, 222, 232, 244, 245, 315.

Deux Frères (Les), com., 5 a., v., par Rochefort. Th. Fr., 12 avril 1785. Paris, 1785, in-8, p. 222.

Deux Frères (Les), ou les *Vertus de l'Enfance*. V. *Deux petits Frères.*

Deux Miliciens (Les), ou l'*Orpheline villageoise*, com., 1 a., p., mêlée d'ariettes, par d'Azémar (mus. de Fredzeri). Th. Ital., 24 août 1771. Paris, 1771, in-8, p. 178.

Deux Pages (Les). V. *Auguste et Théodore.*

Deux Pères (Les), ou la *Famille vertueuse*, dr., 5 a., p. (1787), par Mague de Saint-Aubin (non impr.). Coll. Soleinne. B. N. Mss fr., 9267, p. 500.

Deux petits Frères (Les), ou les *Vertus de l'Enfance*, com., 1 a., p., anonyme. Ambigu, 3 février 1785. Paris, 1785, in-8. Sous le titre : les *Deux Frères*, etc., T. III de la *Petite Bibliothèque des Théâtres*, pp. 114, 147, 233, 236, **303.**

Deux petits Savoyards (Les), com., 1 a., p., mêlée d'ariettes, par Marsollier (mus. de Dalayrac). Th. Ital., 14 janvier 1789. Paris, 1789, in-8, pp. 228, 244, 536.

Deux Reines (Les), dr. hér., 5 a., p., par Dorat (non repr.). Paris, 1770, in-8, pp. 94, 173.

Deux Sœurs (Les), com., 1 a., p., par Mlle de Saint-Léger. Var. Amus. 14 juin 1783. Paris, 1783, in-8, pp. 234, 235, 245, 304, 335.

Diligence de Lyon (La), com., 3 a., p., par Cubières (non repr.). T. II du *Théâtre Moral*, Paris, 1784-1786, 2 vol. in-8, p. 490.

Discipline militaire du Nord (La), dr., 5 a., p., par Friedel et Moline. Th. Fr., 12 novembre 1781 (réduit en 4 actes le 14 novembre 1781). Paris, 1782, in-8 (en 4 a. et en v. l.), pp. 67-117, 215, 219, 284, 431, 489, 490, 540.

Don Alvar et Mencia, ou le *Captif de retour*. com., 3 a., p., mêlée d'ariettes, par de Cailly (mus. de Saint-Amand). Th. Ital., 13 juin 1770 (non impr.), p. 178.

Dot (La), com., 3 a., p., mêlée d'ariettes, par Desfontaines (mus. de Dalayrac). Th. Ital., 21 novembre 1785. Paris, 1784, in-8 (c'est un remaniement du *Billet de mariage*, représenté au Th. Ital., en 1772), 145, 196.

Double Fête (La). V. *Amoureux de quinze ans*.

Dragon de Thionville (Le), pièce histor., 1 a., p., par Dumaniant. Var. Amus., 26 juillet 1786. Paris, 1793, in-8, pp. 236, 240, 245, 299, 301, 349, 351, 480, **498**.

Dramaturge (Le). V. *Dramomane*.

Dramomane (Le), ou la *Lecture interrompue*, com., 1 a., v., par Cubières. Th. de la Cour, 29 octobre 1776. Remaniée en 3 actes et publiée sous le titre : La *Manie des Drames sombres*. Paris, 1777, in-8; elle est intitulée le *Dramaturge* dans les *Œuvres* de l'auteur, pp. 93, 119, **135-136**, 207, 308, 516.

Droit du Seigneur (Le), com., 3 a., p., mêlée d'ariettes, par Desfontaines (mus. de Martini). Th. Ital., 29 décembre 1783. Paris, 1784, in-8, pp. 228, 394, 537.

Droit du Seigneur (Le). V. *Ecueil du Sage*.

Duc de Monmouth (Le), com., hér., 3 a., p., par Bodard de Tezay. Var. Amus., 4 novembre 1788. Paris, 1788, in-8, p. 236.

Duel (Le), ou la *Force du Préjugé*, com., 3 a., v., par Lieutaud. Th. Ital., 20 juin 1786. Paris, 1786, in-8, pp. 67, 222, 244, 276.

Duel (Le), com., 1 a., p., par Rochon de Chabannes (non repr.). Paris, 1781, in-8, pp. 67, 276.

Dupuis et Desronais, com., 3 a., v. l., par Collé. Th. Fr., 17 janvier 1763. Paris, 1763, in-8, pp. 93, **164**, 176, 183, 184, 244, **336-337**, 456, 475, 489.

Ecole de l'Adolescence (L'), com., 2 a., p., par d'Antilly. Th. Ital., 30 juin 1789. Paris, 1789, in-8, pp. 225, 244, 304.

Ecole de la Jeunesse (L'), ou le *Barnevelt français*, com., 3 a., v., mêlée d'ariettes, par Anseaume (mus. de Duni). Th. Ital., 24 janvier 1765. Paris, 1765, in-8, pp. 55, **73**, 361, 178, 179.

Ecole des Frères (L'), ou l'*Incertitude paternelle*, com., 2 a., p., par Ponteuil. Palais-Royal, 26 août 1790. Lyon, 1792, in-8, pp. 233, 304.

Ecole des Juges (L'). V. *Jean Calas*.

Ecole des Mœurs (L'), ou les *Suites du Libertinage*, dr., 5 a., v., par Fenouillot de Falbaire. Th. Fr., 13 mai 1776. Paris, 1776, in-8, pp. **192**, 245, **266-267**, 358, 361, 471, 489, 543.

Ecole des Mœurs (L'). V. *Ecueil des Mœurs*.

Ecole des Pères (L'), com., 5 a., v., par Pieyre. Th. Fr., 1er juin 1787. Paris, 1788, in-8, pp. 224, **361**.

Ecole du Soldat (L'), ou le *Remords du Déserteur français*, com., 1 a., v. l., anonyme. Repr. (où?) en septembre 1768. Paris, 1768, in-8, p. 284.

Ecossaise (L'), ou le *Café*, com., 5 a., p., par Voltaire. Th. Fr.,

26 juillet 1760. Londres (Genève), et Amsterdam (Paris), 1760, in-12, pp. 42, 86, 109, 111, **159**, 176, 202, 335, 351, 378, 430, 462, 523, 539.

Ecueil des Mœurs (L'), ou les *Courtisanes*, com., 3 a., v., par Palissot. Th. Fr., 26 juillet 1782. Paris, 1775, in-8, sous le titre : Les *Courtisanes*, ou l'*Ecole des Mœurs*, et 1782, in-8, sous le titre: l'*Ecueil des mœurs*, pp. 218, 314, 360.

Ecueil du Sage (L'), ou le *Droit du Seigneur*, com., 5 a., v., par Voltaire. Th. Fr., 18 janvier 1762. Genève et Paris, 1763, in-8 et in-12. pp. 43, 183, 267, **275**, 317, 356, 394.

Ecueils de l'Education (Les). V. *Ariste*.

Edgard, roi d'Angleterre, ou le *Page supposé*, com., 2 a., v., par Chénier. Th. Fr., 14 novembre 1785 (non impr.). Coll. Soleinne. B. N., Mss. fr., 9257, pp. 221, 471, 491, 496.

Effets de l'Amour et du Vert-de-Gris (Les). V. *Monsieur Cassandre*.

Elève de l'Amour (L'). V. *Sarginès*.

Elève de la Nature (L'), com., 1 a., mêlée de musique, par Mayeur de Saint-Paul (mus. de R...?). Grands Danseurs, 6 février 1781. Paris, 1781, in-8, pp. 233, 238, **253-255**, 324, 434, 480.

Enfant trouvé (L'). V. *Félix*.

Ennemis réconciliés (Les), pièce dramatique, 3 a., p., par Bruté de Loirelle (a été faussement attribuée à Guyot de Merville). La Haye et Paris, 1766, in-8, p. 172.

Entrevue (L'), com., 1 a., v., par Vigée. Th. Fr., 6 décembre 1788. Paris, 1788, in-8, pp. 224, **363**.

Epoux généreux (L'), ou le *Pouvoir des Procédés*, com., 1 a., p., par Dejaure. Th. Ital., 15 février 1790. Paris, 1791, in-8, pp. 225, 244, 264, 266, 303, 363, 489.

Epoux réunis (Les), com., 1 a., v., par Dejaure. Th. Ital., 31 juillet 1789, Paris, 1790, in-8, pp. 68, 225, 244, 265, 266, 303, 363, 489.

Epreuve (L'). V. *Ruse d'amour*.

Epreuve délicate (L'), com., 3 a., v., par Grouvelle. Th. Fr., 20 juin 1785 (non impr.). Coll. Soleinne. B. N. Mss. fr., 9252, pp. 60, 221, 233, 305, **505-506**.

Epreuve inutile (L'). V. *Raymond V, comte de Toulouse*.

Epreuve singulière (L'), ou la *Jambe de bois*, com., 3 a., p., par Cubières Var Amus., 10 septembre 1787. T. II du *Théâtre Moral*, Paris, 1784-1786, 2 vol. in-8, p. 305.

Epreuves de la Vertu (Les). V. *Fils Naturel*.

Ericie, ou la *Vestale*, trag., 3 a., v., par Dubois-Fontanelle. Th. Fr., 19 août 1789. Londres (Paris), 1768, in-8 (sous le titre de *drame*), pp. 109, 172, 224, 469.

Erreur d'un Moment (L'), ou la *Suite de Julie*, com., 1 a., p., mêlée d'ariettes, par Monvel (mus. de Dezède). Th. Ital., 13 juin 1773. Paris, 1773, in-8, pp. 197, **394-395**.

Esclavage des Noirs (L'), ou l'*Heureux naufrage*, dr., 3 a., p., par Mme de Gouges. Th. Fr., 28 décembre 1789. Paris, 1792, in-8, pp. 225, 256, 434.

Est-il bon, est-il méchant? ou l'*Officieux Persifleur*, ou *Celui qui les contente tous n'en contente aucun*, pièce 4 a., p., par Diderot (1781) (non repr.). *Revue Rétrospective*, 1834, t. III. (V. *Œuvres* de Diderot, t. VIII, la notice et l'ébauche, en un acte intitulée la *Pièce et le Prologue*.), pp. 176, 335, 398.

Etrennes de la Liberté (Les). V. *Réveil d'Epiménide à Paris*.

Eugénie, dr., 5 a., p., par Beaumarchais. Th. Fr., 29 janvier 1767. Paris, 1767, in-8, pp. 59, 87, 128, **166-167**, 176, 202, 244, **268**, 315, 340, 387, 474, 486, 507, 530, 535.

Eulalie, ou les *Préférences amoureuses*, dr., 5 a., p., par Bohaire-Dutheil (non repr.) (Refusé à la Com. Fr.). La Haye et Paris, 1777, in-8, p. 137.

Euphémie, ou le *Triomphe de la Religion*, dr., 3 a., v., par Baculard d'Arnaud (non repr.). Londres et

Paris, 1768, in-8. pp. 57, 137, 169, 201, **277, 308-309,** 314, **320, 322,** 380, 463, 509, 516.

Excès de Délicatesse (L'). V. *Germance.*

Extravagance amoureuse (L'), ou la *Boiteuse*, com., 1 a., p., par Dorvigny. Grands Danseurs, 8 avril 1784. Paris, 1784, in-8, pp. 305, 513.

Fabricant de Londres (Le), dr., 5 a., p., par Fenouillot de Falbaire. Th. Fr., 12 janvier 1771. Paris, 1771, in-8, pp. 142, **173,** 303, 370, 371, 431, 471, 488, 503.

Famille américaine (La). V. *Torts apparents.*

Famille vertueuse (La). V. *Artiste infortuné.*

Famille vertueuse (La). V. *Deux pères.*

Fanatisme (Le). V. *Calas.*

Fanfan et Colas, ou les *Frères de lait*, com., 1 a., p., par Mme de Beaunoir. Th Ital., 7 septembre 1784. Paris, 1784, in-8, pp. 149, 220, 273, 304, 365.

Fanny, com., 1 a., p., par David. Ambigu, 15 décembre 1783. Paris, 1783, in-8, pp. 58, 255.

Fausse Délicatesse (La), com., 3 a., p., mêlée d'ariettes, par Marsollier (mus. de Hiner). Th. de la Cour, octobre 1776, p. 57.

Fausse Inconstance (La), com., 5 a., p., par Mme de Beauharnais. Th. Fr., 31 janvier 1787 (unique représentation, interrompue au troisième acte). Paris, 1787, in-8, pp. 141, 224.

Fausses Présomptions (Les), ou le *Jeune Gouverneur*, com., 5 a., v., par Robert. Th. Fr., 12 août 1789 (non impr., ms. aux Archives du Théâtre Français), pp. 69, 225, 490.

Fautes sont personnelles (Les), dr., 5 a., p., par Restif de la Bretonne (non repr.). T. II du *Théâtre*, 1784-1790, 5 vol., in-12 (t. IV de l'Edit. en 7 vol.), p. 205.

Faux Ami (Le), dr., 3 a., p., par Mercier (non repr.). Paris, 1772, in-8, pp. 102, 129, 134, 251, 264, 266, **290,** 303, 314, 324, 327, 331, 367, 500.

Faux Ami (Le). V. *Hôtellerie.*.

Faux Généreux (Le), ou l'*Orpheline anglaise*, com., 5 a., v., par Bret. Th. Fr., 18 janvier 1758. Paris, 1758, in-8, pp. 150, 158, 281, 361, **362.**

Faux Noble (Le), com., 5 a., v., par Chabanon. Th. Fr., 15 novembre 1788. Paris, 1788, in-8, pp. 148, 275.

Fédéric, ou l'*Ile inconnue*, tragicomédie, 5 a., v., par Marin (non repr.). Dans le *Théâtre*. Paris, 1765, in-8, p. 163.

Fées et les Chevaliers (Les). V. *Lanval et Viviane.*

Félix, ou l'*Enfant trouvé*, com., 3 a., p. et v., mise en musique, par Sedaine (mus. de Monsigny). Th. Ital., 24 novembre 1777. Paris, 1777, in-8, pp. 244, 274, 300, **513.**

Fellamar et Tom Jones, com., 5 a., v., par Desforges. Th. Ital., 17 avril 1787. Paris, 1788, in-8, pp. 58, 93, 223, 244.

Femme abandonnée (La). V. *Rosine.*

Femme comme il y en a peu (La). V. *Sculpteur.*

Femme jalouse (La), com., 5 a., v., par Desforges. Th. Ital., 15 février 1785. Paris, 1785, in-8, pp. 57, 93, 222, 244, **306-307, 389,** 475.

Féodor et Lisinka, ou *Novogorod sauvée*, dr., 3 a., p., par Desforges. Th. Ital., 3 octobre 1786. Paris, 1787, in-8, pp. 222, 245, **432, 459-460,** 473, 540, 542.

Fille comme il y en a peu (La). V. *Portefeuille.*

Fille d'Aristide (La), com., 5 a., p., par Mme de Graffigny. Th. Fr., 29 avril 1758. Paris, 1759, in-12, p. 158.

Fils Naturel (Le), ou les *Epreuves de la Vertu*, com., 5 a., p., par

Diderot. Th. Fr., 26 septembre 1771. Amsterdam (Paris), 1757, in-8, pp. 1, 20, 27, 32, 34, 41-42, 61, 85-86, 93, 95, 97, 117, 120, 128, **152, 157,** 161-165, 173, **174-175,** 187, 220, 242, 243, 264, 271, **297,** 302, 306, 312-314, 317, 321, 323, 332, 337, 343, 344, **346, 387,** 398, 449, 462, 463, 499, 519, **521,** 528, 551, 553 554.

Folle par Amour (La). V. *Nina.*

Force du Préjugé (La). V. *Duel.*

Français en Huronie (Le), com., 1 a., v., par Dumaniant. Var. Amus., 30 avril 1787. Paris, 1787, in-8, pp. 236, 255, 433, 480.

Frères de lait (Les). V. *Fanfan et Colas.*

Fruits du Caractère et de l'Education (Les). V. *Couvent.*

Gabrielle d'Estrées, trag., 5 a., v., par Sauvigny. Th. Ital., 25 novembre 1783 (repr. sous le titre de *drame*, avec un autre dénouement). Paris, 1778, in-8, pp. 94, 112, 219, 411.

Galathée, com. pantomime, 1 a., v., par Florian. Ambigu, 11 mars 1785. Paris, 1785, in-8, p. 238.

Gens de lettres (Les), ou le *Poète de Province à Paris*, com., 5 a., v., par Fabre d'Eglantine. Th. Ital., 21 septembre 1787. Dans l'*Echo du Parnasse*. Paris, 1823, in-12, p. 379.

Germance, ou *l'Excès de Délicatesse*, dr., 3 a., p., par Mis. Th. Ital., 18 octobre 1785. Paris, 1786, in-8, p. 222.

Goutteux (Le), com., 2 a., p., par Pleinchesne. Ambigu, 14 avril 1779 (non impr.). (Ce n'est pas la même pièce que la com. ms. en 1 acte de la Coll. Soleinne, B. N., Mss fr., 9262.), p. 264.

Guerre d'Alsace (La), *pendant le grand schisme d'Occident*, dr., hist., 5 a., p., par Ramond de Carbonnières (non repr.). Bâle, 1780, in-8, p. 65.

Habitant de la Guadeloupe (L'), com., 3 a., p., par Mercier. Th. Ital., 25 avril 1786. Neufchâtel, 1782, in-8, pp. 58, 222, 245, 331, **368-369,** 465, 471.

Héloïse anglaise (L'), dr., 3 a., v., par Aude. Th. de Versailles, 24 mars 1778. Paris, 1783, in-8. C'est, sauf quelques changements, la même pièce que *Saint-Preux et Julie d'Etanges.*

Henri d'Albret, ou le *Roi de Navarre*, com., 1 a., p., attribuée à Dorfeuille. Th. Ital., 26 février 1783 (non impr.), p. 219.

Henri IV, ou la *Bataille d'Ivry*, dr. lyr., 3 a., par Du Rozoy (mus. de Martini). Th. Ital., 14 novembre 1774. Paris, 1774, in-8, pp. 196, 244, **269-270,** 415, **426,** 464.

Henriette, dr., 3 a., p., par Mlle Raucourt. Th. Fr., 1er mars 1782 (attribué à Monvel et à Du Rozoy). Paris, 1782, in-8, pp. 69, **215,** 245, 471, 477, 519, 540.

Héritage (L'), ou l'*Honnête huissier*, com., 1 a., p. (anonyme). Gr. Danseurs, 24 février 1790. Paris, 1790, in-8, p. 392.

Héro et Léandre, monol. lyr., v., par Florian. Ambigu, 23 septembre 1784, Paris, 1785, in-8 (à la suite de *Galathée*), p. 237.

Héroïsme français (L'), ou le *Siège de Saint-Jean-de-Losne*, dr., hér., 4 a., p., par d'Ussieux. Th. Fr., 21 août 1780 (réduit en 3 actes le 26 août 1780). Amsterdam et Paris, 1773, in-8, pp. 212, 474, 496.

Heureuse infortune (L'), com., 1 a., p., (anonyme, non impr. 1790). Coll. Soleinne, B. N. Mss. fr., 9279, pp. 394, 501.

Heureux échange (L'), com., 3 a., p., par Mme de Montesson. Th. de Mme de Montesson, mars 1777. T. II des *Œuvres anonymes*, Paris, 1782-1785, 8 vol., gr. in-8, p. 205,

Heureux naufrage (L'). V. *Esclavage des noirs.*

Homme à Sentiments (L'), ou le *Tartuffe de Mœurs*, com., 5 a., v.,

par Chéron. Th. Italien, 10 mars 1789. Paris, an IX (1801), in-8, pp. 57, 225, 244, 315.

Homme dangereux (L'), com., 3 a., v., par Palissot. Th. Fr., 10 mai 1782. Amsterdam, 1770, in-8, pp. 126, 135, 379.

Homme de bien (L'), ou les *Dangers de l'Infortune*, com., 1 a., p., par Mague de Saint-Aubin (non impr.). Coll. Soleinne, B. N. Mss. fr., 9275., p. 397.

Homme noir (L'), ou le *Spleen*, com., 2 a., p., par Maillé de Marencour. Ambigu, 2 juin 1783. Paris, 1783, in-8, p. 310.

Honnête Criminel (L'), ou l'*Amour filial*, dr., 5 a., v., par Fenouillot de Falbaire (repr. en janvier 1768, chez M. de Villeroy, puis sur la plupart des théâtres de province). Th. Fr., 4 janvier 1790. Amsterdam (Paris), 1767, in-8, pp. 97, 109, 149, **169**, 172, 205, 224, 251, 277, 278, 312, 351, 462, 463, 464, **465**, 489, 490, **495**, **518-519**, 526, 548.

Honnête Huissier (L'). V. *Héritage*.

Honnête Voleur (L'), ou les *Cruels Effets de la Nécessité*, fait hist., 1 a., p., anonyme (non impr.). Coll. Soleinne, B. N. Mss. fr., 9275, p. 305.

Hortense, ou le *Mari comme il y en a peu*, com., dr., 3 a., p., anonyme. Th. Arras, 1774 (non impr.). Coll. Soleinne, B. N. Mss. fr., 9276, pp. 266, 298, 363.

Hôtellerie (L'), ou le *Faux Ami*, dr., 5 a., v., par Bret. Th. Fr., 30 septembre 1785 (non impr.). Le ms. n'est pas aux Archives du Th. Fr., pp. 68, 75, 221, 263, 266, 297, 301.

Humanité (L'), ou le *Tableau de l'Indigence*, triste dr., par un aveugle tartare. S. n., 1761, in-8 (attribué à Randon de Boisset. Cf. *Dict. des Ouvr. Anon.*, II, 869), Th. de La Haye, 14 février 1767, pp. 137, **162**, 296, 304.

Huron (Le), com., 2 a., v. l., mêlée d'ariettes, par Marmontel (mus. de Grétry). Th. Ital., 20 août 1768. Paris, 1768, in-8, p. 179.

Ile inconnue (L'). V. *Fédéric*.

Il y a bonne justice. V. *Paysan Magistrat*.

Incendie du Havre (L'), fait histor., 1 a., p., et vaudevilles, par Desfontaines. Th. Ital., 21 février 1786. Paris, 1786, in-8, pp. 222, 240, 351, 464.

Incertitude maternelle (L'), ou le *Choix impossible*, com., 1 a., v. l., par Dejaure. Th. Ital., 5 juin 1790. Paris, 1790, in-8, pp. **101**, 225, 244. 304, **392**, 459, 489.

Incertitude paternelle (L'). V. *Ecole des Frères*.

Inconnu (L'), ou le *Préjugé nouvellement vaincu*, com., 3 a., p., par Collot-d'Herbois. Var. Amus., 17 novembre 1789. Paris, 1790, in-8, pp. 64, 276.

Indigent (L'), dr., 4 a., p., par Mercier (repr. en 1773 au Th. de Dijon). Th. Ital., 22 novembre 1782. Paris, 1772, in-8, pp. 129, 134, 202, 216, 244, 266, **271-272**, 304, 314, 317, 357, 389, **391**, 396, 457, 471, 478, **504**, **532**, 539.

Intrigant (L'). V. *Roscide*.

Jambe de bois (La). V. *Epreuve singulière*.

Jean Calas, trag., 5 a., v., par Laya. Th. Fr., 18 décembre 1790. Paris, 1791, in-8, pp. 225, 233, 352, 377, 471, 496, 498.

Jean Calas, ou l'*Ecole des Juges*, dr., 5 a., v., par Chénier. Th. de la République (rue Richelieu), 6 juillet 1791. Paris, 1792, in-8, pp. 94, **279-280**, **377-378**, 382, **392**, 471, 494, 496.

Jean Hennuyer, évêque de Lisieux, dr., 3 a., p., par Mercier (non repr.). Paris, 1772, in-8, pp. 98, 99, 101, 109, 201, 277, **280**, 281, 406, **411**, 446, 465, 471.

Jean-Jacques Rousseau à ses derniers moments, pièce hist., 1 a., par Bouilly. Th. Ital., 31 décembre 1790. Paris, 1791, in-8, pp. 226, 244.

Jeanne d'Arc, op. com., 3 a., p., par Desforges (mus. de Creich). Th. Ital., 10 mai 1790 (non impr.), pp. 423, 473, 539.

Jeannot et Colin, com., 3 a., p., par Florian. Th. Ital., 14 novembre 1780. Paris, 1780, in-8, pp. 213, 365.

Jenneval, ou le *Barnevelt français*, dr., 5 a., p., par Mercier. Th. des Associés, 1776. Th. Ital., 13 février 1781. Paris, 1769, in-8, pp. 55, **73-74**, 134, 135, 200-202, 215, 297, 300, 314, **360-361**, 430, 478.

Jenni, ou le *Désintéressement*, dr. de société, 2 a., p., par Marsollier. Nancy, 1771, in-8, pp. 299.

Jeune Epouse (La), com., 3 a., v. par Cubières.Th. Fr., 4 juillet 1788. Paris, 1788, in-8, pp. 224, 358.

Jeune Gouverneur (Le). V. *Fausses Présomptions*.

Jeune Indienne (La), com., 1 a., v., par Chamfort. Th. Fr., 30 avril 1764. Paris, 1764, in-8, pp. 58, 164, **251**, 255, **270-271**, 430.

Joachim, ou le *Triomphe de la Piété filiale*, dr., 3 a., v., par Blin de Sainmore (non repr.). Amsterdam, 1776, in-8, pp. **305**, 349, **490**.

Joueuse (La), dr., 3 a., v., par Pigault-Lebrun. Var. Amus., 17 juin 1789. Paris, 1789, in-8, p. 266.

Journée de Charles V (La), pièce hist. et nation., 2 a., p., par Plancher-Valcour. Délassements (?), 1790 (non impr.). Coll. Soleinne, B. N. Mss. fr., 9260, p. 416.

Journée de Tartuffe (La). V. *Maison de Molière*.

Journée lacédémonienne (La). V. *Alcidonis*.

Juge (Le), dr., 3 a., p., par Mercier (non repr.). Londres (Paris), 1774, in-8, pp. 303, 311, 324, 327, 335, 370, **374-377**, 378, **457**, 500, 501, 504, 507.

Julie, ou le *Triomphe de l'Amitié*, com., 3 a., p., par Marin. Th. Fr., 3 mars 1762. Dans son *Théâtre*. Paris, 1765, in-8 (imprimée à part sous le second titre seulement. Paris, 1765, in-8). Reprise aux Var. Amus. sous le titre : L'*Ami comme il y en a peu* (avec les noms des personnages changés), 17 mai 1786. Paris, 1786, in-8, pp. 58, 75, 163, 263, 297, 315, 362, **458**.

Julie, com., 3 a.,p., mêlée d'ariettes, par Monvel (mus. de Dezède). Th. Ital., 22 septembre 1772. Paris, 1772, in-8, pp. 196, 244, **366**, 479.

Laboureur devenu Gentilhomme (Le). V. *Souper d'Henri IV*.

Lanval et Viviane, ou les *Fées et les Chevaliers*, com.-féerie hér., 5 a., v. de 10 syllabes, par Murville. Th. Fr., 13 septembre 1788. Paris, 1788, in-8, pp. 223, 410, 473, 489.

Laurette, com., 2 a., v., par Dudoyer de Gastels. Th. Fr., 14 septembre 1768 (non impr. Le ms. n'est pas aux Archives du Th. Fr.), pp. **145**, 169, 212, **467**.

Laurette, opéra-com., 1 a., par Danzel de Malzéville (mus. de Méreaux). Th. Ital., 23 juillet 1777. Paris, 1777, in-8, p. **468**.

Laurette, com., 3 a., p., par P. de B., ancien officier, ex-aide de camp (?), 1778. Le ms., qui est aux Archives de la Com. Fr., au t. V des manuscrits de Beaumarchais, porte l'indication : reçue au Th. Ital. le 20 mai 1778, jouée le 15 juillet, et retirée le 16 du même mois. Aucune pièce de ce titre ne figure à cette date au Th. Ital. ; nous n'avons trouvé aucune *Laurette* postérieure à celle de 1777, à ce théâtre. (Cf. Lintilhac, *Beaumarchais et ses œuvres*, pp. 429-430), p. **468**.

Laurette, com., 3 a., v. l., par d'Oisemont. Th. Fr., 2 août 1779. Paris, 1780, in-8, pp. 193, **468**, 489.

Laurette, opéra-comique, 1 a., p., par Beaumarchais (non repr., non impr.). Le ms. est aux Archives du Th. Fr. (Cf. Lintilhac : *Beaumarchais et ses œuvres*, pp. 337-341.), p. **468**.

On cite aussi une *Laurette*, pièce en 3 a., pr., mêlée d'ariettes (mus. de Haydn). Th. de Monsieur,

21 janvier 1791, dont nous n'avons trouvé aucune trace, non plus que d'une pièce du même titre, attribuée par la *Biographie Universelle* à La Chabeaussière. Cf. *Pauline et Valmont et Zophilette.*

Lecture interrompue (La). V. *Dramomane.*

Lodoïska, com., 3 a., p., mêlée d'ariettes, par Dejaure (mus. de Kreutzer). Th. Ital., 1er août 1791. Paris, 1791, in-8, p. 433.

Louise et Volsan, com., 3 a., p., par Dejaure. Th. Ital., 2 août 1790. Paris, 1791, in-8, pp. 68, 225, 244, 315, 489, **532.**

Lucile, com., 1 a., v. l., mêlée d'ariettes, par Marmontel (mus. de Grétry). Th. Ital., 5 janvier 1769, Paris, 1769, in-8, pp. 149, 178, **274,** 543.

Maillard, ou *Paris Sauvé*, trag. 5 a., p., par Sedaine. Th. de Mme de Montesson, janvier 1782. Paris, 1788, in-8, pp. 98, 110, 121, 192, 205, 224, 243, 265, 303, 315, 338, 411, 416, 486, 488.

Maison de Molière (La), ou la *Journée de Tartuffe*, com., 4 a., p., par Mercier. Th. Fr., 20 octobre 1787. Paris, 1787, in-8 (en 5 a.); publiée en 1776 sous le titre: *Molière* (en 5 a.), avec des notes historiques supprimées dans la deuxième édition. D'après Béclard (*op. cit.*, p. 706), l'édition de Paris, 1788, in-8 serait conforme à la représentation, pp. **43-44,** 223, 244, 327, 474.

V. *Molière.*

Malheurs de l'Amour (Les), dr., 3 a., p., par J.-R. Sinner (non repr.). Berne, 1775, in-8, p. 66.

Malheurs de la Duchesse de Coralli (Les), ou la *Vertu persécutée*, dr., 3 a., p., anonyme, 1790 (non impr.). Coll. Soleinne, B. N. Mss. fr., 9267, p. 305.

Malheureux imaginaire (Le), com., 5 a., v., par Dorat. Th. Fr., 7 décembre 1776. Paris, 1777, in-8, p. 192.

Manie des Drames sombres (La). V. *le Dramomane.*

Marchand de Smyrne (Le), com., 1 a., p., par Chamfort. Th. Fr., 26 janvier 1770. Paris, 1770, in-8, pp. 269, 271.

Marguerite d'Anjou, essai tragique, 5 a., p., anonyme (non repr.). Paris, 1757, in-12, p. 162.

Mari comme il y en a peu (Le). V. *Hortense.*

Mariage caché (Le). V. *Sophie.*

Mariage clandestin (Le), com., 3 a., v. l., par P.-R. Le Monnier. Th. Fr., 12 août 1775 (non impr. quoi qu'en dise Quérard, t. V, p. 149). La pièce imprimée sous ce titre (5 a., p., Amsterdam et Paris, 1768, in-8) est la traduction de la pièce anglaise, par Mme Riccoboni (Cf. Barbier, *Dict. des Anon.*, III, 65). Le ms. n'est pas aux Archives du Th. Fr.), p. 57.

Marianne, com., 5 a., p., par Mme de Montesson. Th. de Mme de Montesson, avril 1781. T. I des *Œuvres anonymes*, Paris, 1782-1785, 8 vol., gr. in-8, p. 205.

Marins (Les), ou le *Médiateur maladroit*, com., 5 a., v., par Desforges. Th. Fr., 30 juillet 1783 (non impr.). Le ms. n'est pas aux Archives du Th. Fr., pp. 218, 505.

Médiateur Maladroit (Le). V. *Marins.*

Mélanie, ou la *Religieuse*, dr., 3 a., v., par La Harpe, joué en juillet 1772 chez Mme de Cassini. Th. de la République, 7 décembre 1791. Amsterdam (Paris), 1770, in-8, pp. 96, 97, 109, **171-172,** 263, **277-279,** 313, 381, 489, 494, 548.

Mélide. V. *Sémire et Mélide.*

Menuisier de Londres (Le). V. *Orphelin anglais.*

Mère l'allaita (Sa), com., 4 a., p., par Restif de la Bretonne. T. II du *Théâtre*, 1784-1790, 5 vol., in-12 (t. IV de l'éd. en 7 vol.), pp. 205, 265, 299.

Mérinval, dr., 5 a., v., par Baculard d'Arnaud (non repr.). Paris, 1774, in-8, pp. 137, 201, 392, 442, 463, **494-495**, **497-498**.

Mieux fait Douceur que Violence, ou *le Père comme il y en a peu*, com., 2 a., p., par Pompigny. Var. Amus., 24 février 1785. Paris, 1786, in-8, p. 368.

Mina, com., 3 a., mêlée d'ariettes, par Garnier (mus. de Champein). Th. Ital., 26 janvier 1780 (non impr.), p. 228.

Mœurs du bon vieux Temps (Les). V. *Aucassin et Nicolette*.

Moissonneurs (Les), com., 3 a., v. l., mêlée d'ariettes, par Favart (mus. de Duni). Th. Ital., 27 janvier 1768. Paris, 1768, in-8, pp. 84, 111, 178, **257-258**, **272**, 356, 393, 394, 504, **540**.

Molière, dr., 5 a., p., par Mercier. Amsterdam (Paris), 1776, in-8. Repr. en 1787, au Th. Fr., sous le titre : La *Maison de Molière* (réduit en 4 actes), pp. **43-44**, **427-428**, 440.

V. *Maison de Molière*.

Monsieur Cassandre, ou les *Effets de l'Amour et du Vert-de-Gris*, dr., 2 a., v., par feu M. Doucet (Coqueley de Chaussepierre) (non repr.). Amsterdam (Paris), 1775, pp. **137**, 207, 308, 543.

Montesquieu à Marseille, pièce en 3 a., p., par Mercier (non repr.). Lausanne, 1784, in-8, pp. 205, **251**, 285, 299, 350, 380, 528.

Montesquieu à Marseille. V. *Bienfait anonyme*.

Montrose et Amélie, dr., 4 a., p., par Faur. Th. Ital., 19 septembre 1783. Paris, 1783, in-12 (repr. sous le titre : *Amélie et Montrose*, et édité sous ce titre. Toulouse, 1784, in-8), pp. 68, 220, 244, 245, 300, 460, **461-462**, 474, 478.

Mort de Louis XI (La), pièce historique, 1 a., p., par Mercier (non repr.). Neufchâtel, 1783, in-8, pp. 98, 99, 109, 281, 311, 406, **411-413**, 417, **419-420**, 446.

Mort de Molière (La), pièce, 3 a., v., par Cubières-Palmezeaux. Th. Fr., 19 novembre 1789. Londres et Paris, 1788, in-8, pp. 225, **428**, 477.

Moyen d'être heureux (Le), ou les *Bienfaisans*, traits hist., mis en dr., 3 a., v., par Armand. Th. de Fontainebleau, 6 novembre 1771. Fontainebleau et Paris, 1773, in-8, pp. 202, **299**.

Natalie, dr., 3 a., p., par Mercier. Th. Ital., 27 novembre 1787. Londres (Paris), 1775, in-8 (en 4 a.), pp. 134, 193, **223**, 251, 312, 317, 457.

Navigateur (Le). V. *Sémire et Mélide*.

Négociant (Le). V. *Bienfait rendu*.

Négociant de Lyon (Le). V. *Deux Amis*.

Négresse (La), ou le *Pouvoir de la Reconnaissance*, opéra-comique, 2 a., et vaud., par Radet et Barré. Th. Ital., 15 juin 1787. Paris, 1787, in-8, pp. 228, 244, 255, **275**, 433, **512**.

Nina, ou la *Folle par Amour*, com., 1 a., p., mêlée d'ariettes, par Marsollier (mus. de Dalayrac). Th. Ital., 15 mai 1786. Paris, 1786, in-8, pp. 227, 228, 244, 310, 479.

Norac et Javolci, dr., 3 a., p., par Marsollier. Joué chez le prince de Conti en 1774. Th. de Lyon, 3 mars 1785. Lyon, 1785, in-8, pp. 65, 245, 350.

Nouveau d'Assas (Le), trait civique, 1 a., p., mêlé de chants, par Dejaure (mus. de Berton). Th. Ital., 15 octobre 1790. Paris, 1790, in-8, p. 240.

Nouveau Parvenu (Le), com., 1 a., p., par Guillemain. Var. Amus., 14 septembre 1782. Paris, 1782, in-8, p. 274.

Nouveau Robinson (Le). V. *Azémia*.

Nouvelle Ecole des Femmes (La), com., 3 a., p., par Moissy. Th. Ital., 6 avril 1758. Paris, 1758, in-8 (repris avec des ariettes de Philidor. Th. Ital., 22 janvier 1770. Paris, 1770, in-8), pp. 210, **359-360**, 454.

Nouvelle Omphale (La), com., 3 a., p., mêlée d'ariettes, par Beaunoir (mus. de Floquet). Th. Ital., 28 novembre 1782. Paris, 1782, in-8, p. 410.

Novogorod sauvée. V. *Féodor et Lisinka*.

Officieux Persifleur (L'). V. *Est-il bon, est-il méchant?*

Olinde et Sophronie, dr., hér., 5 a., p., par Mercier (non repr.). Paris, 1771, in-8, pp. 67, 134, 201.

Orgueilleuse (L'), com., 1 a., p., par Gabiot. Ambigu, 5 juillet 1786. Paris, 1787, in-12, p. 235.

Orphelin anglais (L'), ou le *Menuisier de Londres*, dr., 3 a., p., par le marquis de Longueil. Th. Fr., 26 janvier 1769. Paris, 1769, in-8, pp. 167, **169-170**, 176, 202, 244, **272**, 396, 431, 474, 526, **531-532**, 539.

Orpheline (L'), com., 3 a., p., par Pigault-Lebrun. Var. Am., 4 août 1789. Paris, 1790, in-8, pp. 236, 317, 480.

Orpheline anglaise (L'). V. *Faux Généreux*.

Orpheline villageoise (L'). V. *Deux Miliciens*.

Orphelins (Les), dr., 3 a., p., par Lefébure de Saint-Ildephont (non repr.). Genève, 1771, in-8, pp. 317.

Page (Le), com., 1 a., p., par Engel traduite par Friedel). Ambigu, 19 septembre 1782. Paris, 1781, in-8, p. 69.

Page supposé (Le). V. *Edgard, roi d'Angleterre*.

Paris sauvé, dr., nation., 3 a., p., par Gabiot. Ambigu, 20 février 1790, p. 233.

Paris sauvé. V. *Maillard*.

Partie de chasse de Henri IV (La), com., 3 a., p., par Collé. Th. Fr., 16 novembre 1774 (jouée en 1762 chez le Duc d'Orléans sous le titre : Le *Roi et le Meunier*). Paris, 1766, in-8, pp. 53, 72, 93, 95, 98, 99, 109, 149, **189-190**, 199, 202, 205, 216, 244, 281, 312, 407, 411, **414-415**, **424**, 464, 471, **475**, 509, 525, 537.

Pauline et Valmont, com., 2 a., p., par Bodard de Tezay. Th. Ital., 22 juin 1787. Paris, 1787, in-8, pp. 223, **357**, **468**.

Paysan Magistrat (Le), ou *Il y a bonne justice*, com., 5 a., p., par Collot d'Herbois. Th. Fr., 7 décembre 1789 (repr. d'abord sur de nombreux théâtres de province); Marseille, 1778, in-8, sous le titre : *Il y a bonne justice*, ou le *Paysan Magistrat*, pp. 44, **72**, 225.

Père comme il y en a peu (Le). V. *Mieux fait Douceur que Violence*.

Père de Famille (Le), com., 5 a., p., par Diderot. Th. de Marseille, novembre 1760. Th. Fr., 18 février 1761. Amsterdam (Paris), 1758, in-8, pp. 32, 41, 42, 62, 93, 95, 97, 120, 128, 149, **157-161**, 163, 164, 174-176, 193, 202, 230, 244, **260**, 264, 265, **295**, 302, 313, 314, 319, 343, 346, 349, **368**, 387, 398, 459, 463, 464, 481, **503**, 514, **515**, 523, 526, 527, 530-532, 535, 551.

Pères malheureux (Les), petite tr., 1 a., p., de Diderot (non repr.), recueillie au t. VIII des *Œuvres* (édit. Assézat), pp. 67, 176.

Péronne sauvée, opéra, 4 a., par Sauvigny (mus. de Dezède). Acad. roy. de mus., 27 mai 1783. Paris, 1783, in-8, p. 228.

Perrin et Lucette, com.-vaudev., 2 a., p., par Davesne (mus. de Cifolelli). Th. Ital., 25 juin 1774. Paris, 1774, in-8, pp. 195, **395**.

Philips et Sara, petite pièce, 1 a., v., par Marsollier. Ambigu, 16 janvier 1783. Paris, 1783, in-8, p. 236.

Philosophe sans le savoir (Le), com., 5 a., p., par Sedaine. Th. Fr., 2 décembre 1765. Paris, 1765, in-8, pp. 87, 93, 95, 97, 110, 128, 130, **164-165**, 166, 167, 176, 180, 185, 193, 207, 244, 250, 264, 265, **269**, 276, 301, **337-339**, 348, **367-368**, **370-372**, 388, 458, **464-465**, 475, 504, 508, 517, 525, 554.

Philosophe soi-disant (Le), com., 3 a., p., par Mlle A.-C. de Kinschot (non repr.). Maëstricht, 1767, in-8, p. 172.

Philosophes (Les), com., 3 a., v., par Palissot. Th. Fr., 2 mai 1760. Paris, 1760, in-12, pp. 109, 111, 126, 135, 184, 351, 379.

Pièce et le Prologue (La). V. *Est-il bon, est-il méchant?*

Poète de Province à Paris (Le). V. *Gens de lettres.*

Pomme (La), ou le *Prix de la Beauté*, mélodr., par Mayeur de Saint-Paul. Ambigu, 18 octobre 1779 (non impr.), p. 238.

Portefeuille (Le), ou la *Fille comme il y en a peu*, com., 1 a., p., par Audinot et Arnould-Mussot. Ambigu, 25 mai 1785. Paris, 1785, in-8, p. 236, 336, **396.**

Portrait de Philippe II (Le), dr., 1 a., p., par Mercier (non repr.). Amsterdam, 1785, in-8, pp. 109, 280, 406, **419-421,** 446.

Pouvoir de la Nature (Le), ou la *Suite de la Ruse d'Amour*, com., 2 a., v., mêlée d'ariettes, par Maillé de Marencour (mus. de Chardiny). Th. des Beaujolais, 4 mars 1786. Paris, 1786, in-12, pp. 235, 304.

Pouvoir de la Reconnaissance (Le). V. *Négresse.*

Pouvoir des Procédés (Le). V. *Epoux généreux.*

Préférences amoureuses (Les). V. *Eulalie.*

Préjugé nouvellement vaincu (Le) V. *Inconnu.*

Premier Navigateur (Le). V. *Sémire et Mélide.*

Prévention vaincue (La), com., 3 a., p., par Faur. Th. Ital., 17 février 1786 (non impr.), p. 222.

Prévention vaincue (La).V. *Deux Frères.*

Prisonnier prussien (Le). V. *Baron de Trenck.*

Prix de la Beauté (Le). V. *Pomme.*

Procès de Socrate (Le), ou le *Régime des anciens Temps*, com., 3 a., p., par Collot d'Herbois. Th. de Monsieur, 9 novembre 1790. Paris, 1791, in-8, p. 226.

Prôneurs (Les), ou le *Tartuffe littéraire*, com., 3 a., v., par Dorat (non repr.). Hollande (Paris), 1777, in-8, pp. 80, 351, **379-380.**

Pygmalion, scène lyr., p., par J.-J. Rousseau. Th. Fr., 30 octobre 1775 (repr. à Lyon en 1770 sur un théâtre de société), (sur l'auteur de la musique, Cf. *Annales J.-J. Rousseau*, t. I, pp. 140, 179, t. III, pp. 119, 155), pp. 69, **190-191,** 202, 237, 239, 244, **504,** 533.

Pygmalion, dr., 1 a., p., par Du Rozoy (mus. de Bonesi). Th. Ital., 16 décembre 1780. Paris, 1780, in-8, p. 191.

Pyrame et Thisbé, scène lyr. p., par Larive (mus. de Baudron). Th. Fr., 2 juin 1783. Paris, 1784, in-12, p. 237.

Raoul Barbe-Bleue, com., 3 a., p., mêlée d'ariettes, par Sedaine (mus. de Grétry). Th. Ital., 2 mars 1789. Amsterdam et Bruxelles, 1791, in-8, pp. 228, 536, 539.

Raoul, sire de Créqui, com., 3 a., p., mêlée d'ariettes, par Monvel (mus. de Dalayrac). Th. Ital., 31 octobre 1789. Paris, an VI (1798), in-8, pp. 228, 297, 314, 410, 509.

Raymond V, comte de Toulouse, ou l'*Epreuve inutile*, com., hér., 5 a,. p., par Sedaine. Th. Fr., 22 septembre 1789 (non impr.), le ms. est aux Archives de la Comédie Française, pp. 110, 192, 224, **284,** 411, 416, 491, **507,** 518, **544.**

Réclamation de l'Amour (La). V. *Abély et Mélénide.*

Réconciliation des Ennemis généreux (La), petite pièce, 1 a.,p., anonyme. Grands Danseurs, 25 juillet 1782. Paris, 1782, in-8, pp. 69, 236.

Réduction de Paris (La), dr. lyr., 3 a., p., par Du Rozoy (mus. de Bianchi). Th. Ital., 30 septembre 1775. Paris, 1775, in-8, pp. 196, 464.

Réduction de Paris (La), pièce hér., 3 a., p., par Desfontaines. Th. Fr., 25 novembre 1780 (non impr.

Le ms. est aux Archives du Th. Fr.), pp. 117, 212, 411, 424, 426, 471, **539-540.**

Régime des anciens Temps (Le). V. *Procès de Socrate.*

Religieuse (La). V. *Mélanie.*

Remords du Déserteur français (Le). V. *Ecole du Soldat.*

Richard Cœur-de-Lion, com., 3 a,. p. et v., mis en musique, par Sedaine (mus. de Grétry). Th. Ital., 21 octobre 1784; jouée en 4 actes les 22 octobre et 9 décembre 1785. Paris, 1786, in-8, pp. 95, 227, 228, 238, 244, 410, 412, 479, 537, 539, 540, 550.

Richard et d'Erlet, com., 5 a., v. l., par Desforges (non repr.). Bordeaux et Paris, 1778, p. 317.

Riche désabusé (Le). V. *Campagnard.*

Roberts Sciarts, com., 5 a., p., par Mme de Montesson. Th. de Mme de Montesson, février 1777. T. II des *Œuvres anonymes*, Paris, 1782-1785, 8 vol., gr. in-8, pp. 205, 299, 325, 349.

Roi Berger (Le). V. *Abdolonyme.*

Roi de Navarre (Le). V. *Henri d'Albret.*

Roi et le Fermier (Le), com., 3 a., mêlée de morceaux de musique, par Sedaine (mus. de Monsigny). Th. Ital., 22 novembre 1762. Paris, 1762, in-8, pp. 53, 72, 180, 317, 518.

Roi et le Meunier (Le). V. *Partie de chasse de Henri IV.*

Romainval, ou le *Poète vertueux*, dr., 4 a., p., par Mercier (ni impr. ni repr.), p. 66.

Roméo et Juliette, dr., imité de l'anglais, par le Chevalier de Chastellux. Représenté en novembre 1770, chez Mme d'Epinay (non impr.), pp. 50, 205.

Rose, ou la *Suite de Fanfan et Colas*, com., 3 a., p., par Mme de Beaunoir. Th. Ital., 13 septembre 1785. Paris, 1806, in-8, pp. 148, 220, 275.

Rose d'Amour. V. *Rose et Carloman.*

Rose et Carloman, com, 3 a., v. l., en style gaulois, mêlée d'ariettes par Dubreuil (mus. de Cambini). Th. Ital., 24 avril 1779. Publié sous le titre de : *Rose d'Amour*, com. hér., 3 a., en style gaulois et en vers. Paris, 1779, in-8. pp. 229, 512.

Roséide, ou l'*Intrigant*, com., 5 a., v., par Dorat. Th. Fr., 2 octobre 1779. Paris, 1780, in-8, p. 192.

Rosine, ou la *Femme abandonnée*, opéra, 3 a., v. l., par Gersin (mus. de Gossec). Acad. Roy. de mus., 14 juillet 1786. Paris, 1786, in-4, p. 229.

Ruse d'Amour (La), ou l'*Epreuve*, com., 1 a., v., mêlée d'ariettes, par Maillé de Marencour (mus. de Chardiny). Th. des Beaujolais, 25 août 1785. Paris, 1785, in-8, pp. 60, 233, 235, 305.

Saint-Preux et Julie d'Etanges, dr., 3 a., v., par Aude. Th. Ital., 6 février 1787 (non impr.). Coll. Soleinne, B. N. Mss. fr., 9263, pp. 223, 327.

V. *Héloïse anglaise.*

Sargines, ou l'*Elève de l'Amour*, com., 4 a., p., mêlée de musique, par Monvel (mus. de Dalayrac). Th. Ital., 14 mai 1788. Lyon, 1789, in-8, pp. 227, 228, 244, 410, 412, **415-416**, 424, 473, 512, 537, 539, 540.

Sauvages (Les). V. *Azémia.*

Savoyardes (Les), ou la *Continence de Bayard*, com., 1 a., p., mêlée d'ariettes, par Piis (mus. de Propiac). Th. Ital., 30 mai 1789. Paris, 1789, in-8, pp. 229, 411, 417, 422.

Sculpteur (Le), ou la *Femme comme il y en a peu*, com., 2 a., p., par Mme de Beaunoir. Var. Amus., 14 janvier 1784. Paris, 1784, in-8, pp. 147, 150, 236, 266, 303, 380.

Séducteur (Le), com., 5 a., v., par le marquis de Bièvre. Th. Fr., 8 novembre 1783. Paris, 1783, in-8, pp. 218, 243, 250, 266, **355-356**, 379, 475.

Seigneur bienfaisant (Le), opéra, 3 a., v., par Rochon de Chabannes (mus. de Floquet). Acad. Roy. de mus., 14 décembre 1780. Paris, 1780, in-8, pp. 229, 394, 540.

Sémire et Mélide, ou le *Navigateur*, pastorale lyr., 2 a., v., par Fenouillot de Falbaire (mus. de Philidor). Th. de la Cour, 1773. Gravé en partition. Paris, 1773, in-8. Répété et non repr. au Th. Ital., en 1771, à l'Acad. Roy. de mus., en 1785. Publié en 1779 sous le titre : *Mélide ou le Navigateur*, et sous le nom d'Anseaume. Impr. sous le titre : Le *Premier Navigateur*, past. lyr., 3 a., v. et un prol. T. I des *Œuvres* de Falbaire, Paris, 1787, 2 vol. in-18, p. 67.

Shérif (Plan d'une tragédie intitulée le), par Diderot (1769). *Œuvres*, éd. Assézat, t. VIII, p. 176.

Siège de Mézières (Le). V. *Bayard*.

Siège de Saint-Jean-de-Losne (Le). V. *Héroïsme français*.

Socrate, ouvrage dram., 3 a., p., traduit de l'anglais de feu M. Thompson (par Voltaire) (non repr.). Amsterdam, 1759, in-12, pp. 164, 332.

Soirée à la mode (La). V. *Cercle*.

Solitaires de Normandie (Les), opéra-comique, 1 a., avec vaudevilles, par Piis. Th. Ital., 15 janvier 1788. Paris, 1788, in-8, p. 349.

Soldat parvenu (Le). V. *Bon fils*.

Soldat prussien (Le), com., 3 a., trad. de l'allemand par Berquin et arrangée pour la scène française par Dumaniant. Var. Amus., 1er décembre 1789. Paris, 1790, in-8, p. 68.

Somnambule (La), com., 1 a., v., par le baron d'Estat. Th. Ital., 28 novembre 1780 (non impr.), pp. 213, 310.

Sophie, com., 1 a., p., par Mlle Caroline Vuïet. Var. Am., 19 mars 1787. Paris, 1787, in-8, p. 299.

Sophie, ou le *Mariage caché*, op.-com., 3 a., p., anonyme (mus. de Kohaut). Th. Ital., 4 juin 1768 (attribué à Mme Riccoboni, d'Holbach et Suard) (non impr.), pp. 57, 178.

Sophie Francourt, com., 4 a., p., par le marquis de la Salle. Th. Ital., 25 février 1783. Paris, 1783, in-8, pp. 219, 301.

Souper d'Henri IV (Le), ou le *Laboureur devenu Gentilhomme*, pièce hist., 1 a., p., par Boutillier et Desprez de Walmont. Th. de Monsieur, 12 octobre 1789. Paris, 1789, in-8. Publié dès 1771 sous forme d'opéra-comique et avec le second titre seulement (mus. de Bornet). Paris et Amsterdam, 1771, in-8, pp. 226, 415, **417, 426.**

Souterrain (Le). V. *Camille*.

Spleen (Le). V. *Homme noir*.

Suite de Fanfan et Colas (La). V. *Rose*.

Suite de la Ruse d'Amour (La). V. *Pouvoir de la Nature*.

Suite des Deux Billets (La). V. *Bon Ménage*.

Suite des Trois Fermiers (La). V. *Blaise et Babet*.

Suite du Comte d'Albert (La), opéra-comique, 1 a., p. et v., par Sedaine (mus. de Grétry). Th. Ital., 8 février 1787. Paris, 1787, in-8, pp. 473, 543.

Suites du Libertinage (Les). V. *Ecole des Mœurs*.

Suivante généreuse (La), com., 5 a., v. l., par Sablier. Th. Fr., 23 mai 1759. Londres (Paris), 1761, in-12, pp. 44, 183.

Sullan généreux (Le), com., 3 a., v., par Dorvigny. Ambigu, 10 mai 1784. Paris, 1785, in-8, pp. 236, 285, 491.

Sylvain, com., 1 a., v. l., mêlée d'ariettes, par Marmontel (mus. de Grétry). Th. Ital., 19 février 1770. Paris, 1770, in-8, pp. 67, 75, 178, 189, 263, 273, 315, 362, 394.

Tableau de l'Indigence (Le). V. *Humanité*.

Tartuffe de Mœurs (Le). V. *Homme à Sentiments*.

Tartuffe littéraire (Le). V. *Prôneurs.*

Tendresse filial (sic) (La), dr., 1 a., p., par Grelot (non impr.). Coll. Soleinne, B. N. Mss. fr., 9267, p. 518.

Toinon et Toinette, com., 2 a., p., mêlée d'ariettes, par Desboulmiers (mus. de Gossec). Th. Ital., 20 juin 1767. Paris, 1767, in-8, pp. 178, 195.

Tom Jones, com. lyr., 3 a., p., par Poinsinet (mus. de Philidor). Th. Ital., 27 février 1765. Paris, 1765, in-8, pp. 58, 178, 179, 430.

Tom Jones à Londres, com., 5 a., v., par Desforges. Th. Ital., 22 octobre 1782. Paris, 1782, in-8, pp. 58, 93, **216**, 222, 244, 300, 430, 459, 470.

Tom Jones et Fellamar. V. *Fellamar et Tom Jones.*

Tombeau de Desilles (Le), pièce 1 a., p., par Desfontaines. Th. Fr., 3 décembre 1790 (non impr.). Le ms. est aux Archives du Th. Fr., pp. 240-241.

Tombeaux de Vérone (Les), dr., 5 a., p., par Mercier (non repr.). Neufchâtel, 1782, in-8, pp. 50, **67**, 251-252, **260**, 263, **268**, 323, 518.

Torts apparents (Les), ou la *Famille américaine*, com., 3 a., p., par Gorgy. Var. Amus., 8 mars 1787. Paris, 1787, in-8, pp. 236, 285, 430.

Tribunal de l'Inquisition (Le). V. *Auto-da-fé.*

Triomphe de l'amitié (Le), dr., 1 a., v., par Fardeau. Th. des Associés, 1781 (?). Amsterdam (Paris), 1773, in-8, p. 231.

Triomphe de l'Amitié (Le). V. *Julie.*

Triomphe de la Bienfaisance (Le), ou l'*Ami de l'Humanité*, com., 1 a., p., par Passot de Saint-Aimé. Var. Amus., 25 avril 1785. Paris, 1785, in-8, p. 236.

Triomphe de la Piété filiale (Le). V. *Joachim.*

Triomphe de la Religion (Le). V. *Euphémie.*

Trois Fermiers (Les), com., 2 a., p., mêlée d'ariettes, par Monvel (mus. de Dezède). Th. Ital., 24 mai 1777. Paris, 1777, in-8, pp. 196, 244, 300, 349, **353**, 394, 395, 511, 531.

Valère et Sophie, ou l'*Amant perdu et retrouvez* (sic), pièce en 3 a., vers et proses (*sic*), anonyme (non impr.). Coll. Soleinne, B. N. Mss. fr., 9281, p. 518.

Vannier et son Seigneur (Le), com., 1 a., p., par Guillemain. Var. Amus., 22 septembre 1783. Paris, 1783, in-8, pp. 236, 256, 433.

Vertu persécutée (La). V. *Malheurs de la Duchesse de Coralli.*

Vertu récompensée (La). V. *Bon Fils.*

Vertu récompensée (La). V. *Bon Seigneur.*

Vertus de l'enfance (Les). V. *Deux petits Frères.*

Vertueux Mourant (Le), dr., 3 a., p., par Moissy (non repr.). T. II de l'*École dramatique de l'homme.* Amsterdam et Paris, 1770, 2 vol., in-8. Edité aussi à part. Paris, 1770, in-8, pp. 58, 273, 509.

Vestale (La). V. *Ericie.*

Veuve (La), com., 1 a., p., par Collé. Th. de Bordeaux, avril 1767. Th. Fr., 29 décembre 1770. Paris, 1768, in-8, pp. **171**, 314, **317-318**, 454, 456, 523.

Veuve anglaise (La), com., 1 a., p., par Faur. Th. Ital., 28 novembre 1786 (non impr.), pp. 59, 222, 244.

Victimes cloîtrées (Les), dr., 4 a., p., par Monvel. Th. Fr., 28 mars 1791. Bordeaux et Paris, 1792, in-8, pp. 281, 548.

Vidangeur sensible (Le), dr., 3 a., p., par Marchand et Nougaret (non repr.). Londres et Paris, 1777, in-8, **137-138**, 207, 308, **310**.

Vindicatif (Le), dr., 5 a., v. l., par Dudoyer de Gastels. Th. Fr., 2 juillet 1774. Paris, 1774, in-8, pp. 58, 75, 188, 192, 212, 263, 266, 297, 300, 314, **331**, **457**, 474, 526.

Voyageurs (Les), ou le *Danger des Hôtelleries*, dr., 3 a., p., tiré d'un sujet historique, anonyme (non impr.). Coll. Soleinne, B. N., Mss. fr., 9267, pp. 240, 350.

Vraie mère (La), dr., didacti-comique, 3 a., p., par Moissy (non repr.). Paris, 1771, in-8, pp. 173, 265, 519.

Werther, ou le *Délire de l'Amour*, dr., 3 a., p., par de la Rivière (non repr.). La Haye, 1778, in-8, p. 66.

Zamir, trag. bourg., 3 a., v., dissylab. (*sic*) et en rimes croisées et redoublées, par M. R.... (attribuée à Randon). S. n., 1761, in-8, (à la suite de l'*Humanité ou le Tableau de l'Indigence*. Cf. *Dict. des Anonymes*, t. II, 869, et *Supercheries*, t. III, 288), p. 489.

Zélia, dr., 3 a., p., mêlée de musique, par Dubuisson (mus. de Deshayes). Th. de la rue de Louvois, 29 octobre 1791. Lille, 1791, in-8, p. 65.

Zoé, dr., 3 a., p., par Mercier (non repr.). Neufchâtel, 1782, in-8, pp. 58, 68, 75, 259, 263, 296, 312, 314, **320-322**, 338, 362, 389, 474.

Zophilette, conte de Marmontel, mis en vers et en ariettes, anonyme. Paris, 1768, in-8, p. **467**.

TABLE DES AUTEURS CITÉS

Cette table comprend les noms de tous les auteurs — et aussi des acteurs — cités dans le texte. Les noms cités dans les notes n'y sont reportés que lorsque la mention présente quelque intérêt et n'est pas une simple référence complémentaire. L'article concernant un auteur de drames est suivi de renvois à l'*Index des Drames* (ID), ce qui permet de reconstituer très rapidement le dossier complet de chaque écrivain, et de retrouver toutes les pages où il est question, soit de l'ensemble de son œuvre, soit d'une de ses pièces en particulier.

ABANCOURT (Villemain d'), v. VILLEMAIN D'ABANCOURT.

ADDISON, 47 n, 52, 57.

ALBERT (M.), 5, 199 n, 239 n.

ALBERT (P.), 11, 51 n.

ALFIERI, 44.

Almanach des Muses, 134 n.

Almanach des Spectacles, 5, 58 n, 134, 142-143, 211, 531 n.

Almanachs forains, 5, 84, v. *Petits Spectacles de Paris*.

ANDRÉ, 156.

ANDRIEUX, 243 n.

Année Littéraire, **8**, 86, 87 n, 93 n, 114, 123, 127, 129 n, 360 n, 463 n, 471-472, 486, 503 n, 509.

ANQUETIL, 404, 424.

ANSEAUME, 55, 73-74, 147, 178, v. la *Coquette de village*; l'*Ecole de la Jeunesse* (ID).

ANTILLY (Bertin d'), v. l'*Ecole de l'Adolescence* (ID).

ANTOINE, 529.

ARISTOTE, 51, 96, 106, 112, 133, 451, 452, 471 n, 473, 545.

ARMAND, v. le *Cri de la Nature*, le *Moyen d'être heureux* (ID).

ARNAUD (abbé), 67 n, 175.

ARNAUD (Baculard d'), 56-57, 86-88, 96, 122, 137, 142, 168, 172, 192, 201-203, 245, **307-311**, 320, 348, 409-410, 440, 442, 469 n, 474, 486 n, 488, 516, 539, 543, 545, v. le *Comte de Comminge*, *Euphémie*, *Mérinval* (ID).

ARNAULT, 549.

ARNOULD-MUSSOT, 238 n, 239, 240 n, 245, v. le *Portefeuille* (ID).

ARNOULD (Sophie), 170.

ASSÉZAT, 162 n.

AUBER, 95.
AUBERT (abbé), 124.
AUBERTIN, 282 n.
AUBIGNAC (abbé d'), 471 n.
AUDE, v. l'*Héloïse anglaise*, *Saint-Preux et Julie d'Etanges* (ID).
AUDINOT, 91, 112, 198, 204, 223, **230-233**, 235, 238, 245, 304, 397, 473, 538, v. le *Portefeuille* (ID).
AUDRIETTE, 117 n.
AUFRESNE, **524-525**.
AUGIER, 95, 170, 370, 517, 553-554.
AUGUIS, 161 n.
AULNOY (Mme d'), 196.
AUSSY (Le Grand d'), v. LE GRAND D'AUSSY.
AUTREAU, 33 n, 422 n, 477.
AYRENHOFF, 63.
AZÉMAR (d'), v. les *Deux Miliciens* (ID).
BACHAUMONT, v. *Mémoires secrets*.
BACULARD, v. ARNAUD.
BALDENSPERGER, 66 n.
BARANTE (de), 10 n.
BARRÉ, 227 n, v., la *Négresse* (ID).
BARTHE, 28.
BASTIDE, 140.
BAUDRAIS, 7.
BAUDRON, v. *Pyrame et Thisbé* (ID).
BAYLE, 38.
BEAUHARNAIS (Mme de), v. la *Fausse Inconstance* (ID).
BEAUMARCHAIS, 7, 12, 65, **86-89**, 91-92, 100 n, 118, 133, 144 n, 153, 163, 170, 194, 202, 220, 242, 339 n, 350, 378, 438, 451, 453, 455, 474, 487-488, 493, 549 n, v. les *Deux Amis*, *Eugénie*, *Laurette* (ID).
BEAUMONT (Mme de), 55.
BEAUNOIR (Robineau de), 147, 199, 396, v. la *Nouvelle Omphale* (ID).
BEAUNOIR (Mme de), 148, 304, v. *Céline de Saint-Albe*, le *Danger des Liaisons*, *Fanfan et Colas*, *Rose*, le *Sculpteur* (ID).
BEAURIEU (abbé), 253.
BEAUSSOL (Peyraud de), 140, 192, 469 n.
BÉCLARD, 13, 50 n, 129 n, 133 n, 135, 137 n, 333 n.
BECQUE (Henry), 170.
BÉDENO DE JAURE, v. DEJAURE.
BELLECOURT (Mme), 535.
BELLOY (de), v. DEBELLOY.
BENDA, v. *Ariane abandonnée dans l'île de Naxe* (ID).
BEN JONSON, 52.
BERGSON, 347 n.
BERNARDIN, 177 n, 199 n.
BERNARDIN DE SAINT-PIERRE, 434.
BERQUIN, 68 n, 69, 243 n, v. le *Bon Fils*, le *Soldat prussien* (ID).
BERSOT, 79 n.
BERTIN D'ANTILLY, v. ANTILLY (d').
BERTON, v. le *Nouveau d'Assas* (ID).
BEUCHOT, 412 n.
BIANCHI, v. la *Réduction de Parie* (ID).
BIELFELD, 64 n.
BIÈVRE (Marquis de), v. le *Séducteur* (ID).
BILLARDON DE SAUVIGNY, v. SAUVIGNY.
BLIN DE SAINMORE, v. SAINMORE.
BLOCK, 12.
BODARD DE TEZAY, 199, v. le *Duc de Monmouth*, *Pauline et Valmont* (ID).
BOHAIRE-DUTHEIL, v. *Eulalie* (ID).
BOÏELDIEU, 95.
BOILEAU, 106, 112, 159, 292, 305, 353, 443, 452, 471-472.
BOISMONT (abbé de), 124.
BOISSY, 33 n, 44 n, 46, 85.
BOJA, 45 n.
BONESI, v. *Pygmalion* (ID).
BONNASSIES, 84 n, 113 n, 199 n.
BONNEFON, 3.
BONNEVILLE, 62, 67, 219, v. le *Comte d'Olbourq* (ID).

BOUCHARD, v. les *Arts et l'Amitié* (ID).

BOUCHARDY, 95, 458.

BOUCHER, 199.

BOUILLY, 429, 549, v. *Jean-Jacques Rousseau à ses derniers moments* (ID).

BOUTHILLIER, ou BOUTILLIER, 108, 196, 226, v. *Alain et Rosette*, le *Souper d'Henri IV* (ID).

BOUVY, 43 n.

BRABAN (Destival de), v. DESTIVAL DE BRABAN.

BRANDES, 68-69, 75.

BRAZIER, 5, 119.

BRET, 68, 75, 158, 221, v. le *Faux généreux*, l'*Hôtellerie* (ID).

BRIEUX, 457.

BRIZARD, 525.

BRUMORE (de), v. les *Calas* (ID).

BRUNETIÈRE, 11, 555.

BRUTÉ DE LOIRELLE, v. LOIRELLE.

BUFFON, **206-207.**

CACAULT, 64 n.

CAIGNIEZ, 480.

CAILHAVA, 92 n, 118, **131-132,** 143, 180, 194, 211 n, 354 n, 440, 453.

CAILLOT, 527, 535.

CAILLY (de), v. *Don Alvar et Mencia* (ID).

CALDERON, 44, 45, 72, 225.

CAMBINI, v. *Rose et Carloman* (ID).

CAMPARDON, 177 n.

CAMPISTRON, 24.

CARMONTELLE, 297, 398, 513 n.

CARO, 12, 158 n, 175 n.

CARRÉ (Michel), 360.

CARRIÈRE-DOISIN, 135.

CENTLIVRE (Mme Suzanne), 58 n.

CHABANNES (Rochon de), v. ROCHON DE CHABANNES.

CHABANON, 148, v. le *Faux noble* (ID).

CHABEAUSSIÈRE (Poisson de la), v. LA CHABEAUSSIÈRE.

CHAMFORT, 5, 208, 288, 455, 458, v. la *Jeune Indienne*, le *Marchand de Smyrne* (ID).

CHAMPEIN, v. *Mina* (ID).

CHARDIN, 503.

CHARDINY, v. le *Pouvoir de la Nature*, la *Ruse d'Amour* (ID).

CHARNOIS (Le Vacher de), 84, 123, 223 n, 537.

CHASSIRON, 448 n, 486 n.

CHASTELLUX (Chevalier de), v. *Roméo et Juliette* (ID).

CHATEAUBRIAND, 434.

CHATEAUBRUN, 23.

CHAUDON, 451.

CHAUMONT (Mme), 141.

CHAUSSEPIERRE (Coqueley de), v. COQUELEY DE CHAUSSEPIERRE.

CHÉNIER (M.-J.), 13, 32, 64 n, 99, 103, 278-279, 352, 442, 486 n, 489, v. *Edgard, roi d'Angleterre*, *Jean Calas* (ID).

CHÉRON, v. l'*Homme à Sentiments* (ID).

CHEVALIER, 67 n.

CHEVRIER, 33, 122 n, 216 n.

CHOUDARD-DESFORGES, v. DESFORGES.

Chroniqueur désœuvré, 200 n.

CIFOLELLI, v. *Perrin et Lucette* (ID).

CLAIRON, 123, 523, 534-535.

CLARETIE (L.), 13, 203.

CLAVERET, 444 n.

CLÉMENT (de Dijon), 32 n, 469 n.

CLÉMENT (de Genève), 53-55.

COLARDEAU, 538 n.

COLLÉ, 9, 45 n, 53, 55, 70, 72, 79 n, 93 n, 99, 102, 108, 109 n, 133, 143 n, 145 n, **146-147,** 156, 166, 168, 174, 179, 183 n, 189, 196, 281, **295-296,** 313 n, 316-318, 338, 360 n, 398, 407 n, 411, 424, 436, **455-456,** 526, 532 n, 550, v. *Dupuis et Desronais*, la *Partie de Chasse de Henri IV*, la *Veuve* (ID).

COLLET, v. *Abdolonyme* (ID).

COLLIN D'HARLEVILLE, 243.

Collot d'Herbois, 45 n, 202, 245. V. l'*Inconnu*, le *Paysan Magistrat*, le *Procès de Socrate* (ID).

Colman, 56.

Condorcet, 207.

Content (Mme), 116 n.

Coqueley de Chaussepierre, 119, 123, 137, 207, 516, v. *Monsieur Cassandre* (ID).

Corneille, 16-17, **21-23**, 402, 405, 443, 452, 470.

Correspondance littéraire de Grimm, Diderot, Meister, etc., 9, 13, **18, 19, 22, 35-37**, 39 n, 46, 49, 55, 64 n, 68-69, 72 n, 75, 81-82, 92 n, 109 n, 110-111, 117 n, 120-121, 125-126, 130, 139, 140, **144**, 145, 148, 149, 155, 157, 160, 165, 169, 173, 176, 180-184, 188, 191, 200, 205 n, 213-214, **220-221**, 226-228, 235 n, 240, 275 n, **281-283**, 290 n, 301, 306, 310, **331**, 338 n, **353-354**, 363 n, 382, 395, 398, **408-410**, 422, 433, 440, 442, **450-451**, 453-454, 460, 476, 486, 492, 508, 512-514, 519, 524, **533**, 543.

Correspondance secrète de Métra, 48 n, 124 n, 134 n.

Costumes et Annales des théâtres, 200 n, 422 n.

Couët, 3.

Courrier de l'Europe, 124.

Crébillon, 24, 25, 71, 172, 308, 309, 452, 553 n.

Creich, v. *Jeanne d'Arc* (ID).

Cronegk (Baron de), 63, 67.

Crosne (M. de), 113 n.

Crouslé, 93 n.

Cubières de Palmézeaux, 64 n, 82 n, 93 n, 243 n, 260 n, 429, 486 n, v. l'*Amant garde-malade*, la *Diligence de Lyon*, le *Dramomane*, l'*Epreuve singulière*, la *Jeune Epouse*, la *Mort de Molière* (ID).

Dalainval, v. le *Comte de Waltron* (ID).

Dalayrac, 227 n, 228, 434, v. *Azémia*, *Camille*, les *Deux petits Savoyards*, la *Dot*, *Nina*, *Raoul, sire de Créqui*, *Sargines* (ID).

D'Alembert, 85, 158 n.

Dampierre de la Salle, v. le *Bienfait rendu* (ID).

Dancourt, 393, 510.

Dangui (Mlle), 116 n.

Dante, 309.

Danzel de Malzéville, v. *Laurette* (ID).

D'Arnaud (Baculard), v. Arnaud (D').

Davesne, v. *Perrin et Lucette* (ID).

David, v. *Fanny* (ID).

Debelloy, 149, **182-183**, 193, 196, **282**, 407 n, 408, 410 n, 422.

Deffand (Mme du), 158 n, 288, 475 n.

Degouy, 175 n.

Dejaure, 66, 95, 225, 550, v. l'*Epoux généreux*, les *Epoux réunis*, l'*Incertitude maternelle*, *Lodoïska*, *Louise et Volsan*, le *Nouveau d'Assas* (ID).

Dejob, 44 n, 384 n.

De La Porte, v. La Porte (de).

Delavigne (Casimir), 412, 436, 550, 553.

Deleyre, 42, 158.

Delille, 485, 489.

Delisle, 177, 210-211, 256.

Delpit, 202 n.

D'Ennery, v. Ennery (d').

Désaugiers, 429 n.

Desboulmiers, 178 n, v. *Toinon et Toinette* (ID).

Descartes, 291 n, 429.

Desessarts, 123.

Desfontaines (abbé), 93, 486 n.

Desfontaines de la Vallée, 179, 350, 424, 426, 511, v. la *Bergère des Alpes*, le *Billet de Mariage*, la *Chasse*, la *Dot*, le *Droit du Seigneur*, l'*Incendie du Havre*, la *Réduction de Paris*, le *Tombeau de Desilles* (ID).

Desforges, 57-58, 93, 95, 116 n, 179, 224, 307, 458, v. *Césarine et Victor*, *Fellamar et Tom Jones*, la *Femme jalouse*, *Féodor et Lisinka*, *Jeanne d'Arc*, les *Marins*, *Richard et d'Erlet*, *Tom Jones à Londres* (ID).

Des Granges, 122 n, 125 n, 480.

DESHAYES, v. *Berthe et Pépin*, *Zélia* (ID).

DESNOIRESTERRES, 12, 107, 126, 159 n, 456.

DESPREZ DE WALMONT, v. le *Souper d'Henri IV* (ID).

DESTIVAL DE BRABAN, v. l'*Artiste infortuné* (ID).

DESTOUCHES, **29-30**, 38, 47, 79, 129, 154, 193, 474, 552 n.

DEVAUX, v. le *Bon Fils* (ID).

DEZÈDE, v. *Alexis et Justine*, *Auguste et Théodore*, *Blaise et Babet*, l'*Erreur d'un moment*, *Julie*, *Péronne sauvée*, les *Trois Fermiers* (ID).

D'HÈLE, v. HÈLE (d').

DIDERÓT, 1, 7, 11, 12, 20, 22, 29 n, 31-34, **35-37**, 39, 41-44, 46-48, 49, 53, 55, **60-62**, 66-67, 76, 80-82, **85-89**, 91-92, 95-98, 119-120, 130-135, **153-162**, 163-167, 169, **175**, 181-185, 186, 188, 195, **220**, 248, 256-260, 289-290, 294, 311, 323, 333-340, **342-348**, 373, 386-388, 403, **438-442**, 445, **447-452**, 454-455, 457, 460, 474, 481 n, 487-488, 493, 502, **514-516**, 518, 524-525, **527-533**, 538, 541, 544-545, 548, 549 n, 550-556. v. *Correspondance littéraire*; v. *Est-il bon, est-il méchant?* le *Fils Naturel*, le *Père de Famille*, les *Pères malheureux*, le *Shérif* (ID).

DOBERENZ, 66 n.

DODSLEY, 52 n.

DOIGNY DE PONCEAU, 469 n.

DOISEMONT, v. OISEMONT (d').

DOLIGNY (Mlle), 115 n, 189.

DONNAY (Maurice), 418.

DORAT, 22-23, 28, 55, 94, 111, 127 n, 173, 192, 358, 469 n, v. le *Célibataire*, les *Deux Reines*, le *Malheureux imaginaire*, les *Prôneurs*, *Roséide* (ID).

DORFEUILLE, v. *Ariste*, *Henri d'Albret* (ID).

DORVIGNY, 197, 200, 232, 234, 396, v. l'*Extravagance amoureuse*, le *Sultan généreux* (ID).

DOUCET, v. *Monsieur Cassandre* (ID).

D'OZICOURT, v. OZICOURT (d').

DROZ, 3.

DUBOIS, v. *Ariane abandonnée dans l'île de Naxe* (ID).

DUBOIS-FONTANELLE, v. FONTANELLE.

DUBREUIL, 229, 512 n.

DUBUISSON, 68, 101 n, 119, 124, 221, v. *Zélia* (ID).

DUCANGE, 191.

DUCHÉ, 24, 469 n.

DUCIS, 13-51, 71, **187-188**, 220, 435, 471, 484, 494, 553 n.

DUCLOS, 160, 288.

DUCROS, 12, 56 n, 333 n.

DUDOYER DE GASTELS, 202, v. *Adélaïde*, *Laurette*, le *Vindicatif* (ID).

DUGAZON, 241.

DUMANIANT, 45 n, 232, 237, v. le *Dragon de Thionville*, le *Français en Huronie*, le *Soldat prussien* (ID).

DUMAS (père), 259, 320, 322, 552-554.

DUMAS (fils), 370, 517, 553.

DUMESNIL (Mlle), 531.

DUNI, 178, v. l'*Ecole de la Jeunesse*, les *Moissonneurs* (ID).

DUPATY, 429 n.

DUPONT, 24 n.

DUPUY (E.), 48 n, 120 n.

DU ROZOY, 68, 99, 108, 142, 196-197, 212, 228, 411, 422 n, 424, 429, 539, v. l'*Amour filial*, la *Clémence de Henri IV*, *Henri IV*, *Henriette*, *Pygmalion*, la *Réduction de Paris* (ID).

D'USSIEUX, v. USSIEUX (d').

DUVAL (Alexandre), 429, 436, 549.

DUVAL (Henry), 6 n.

DUVERNET, 92 n.

EBERTS, 67 n, v. le *Comte de Waltron* (ID).

ELOESSER, 9, 39 n.

Encyclopédie, 48, 92 n.

ENGEL, 68-69, v. le *Page* (ID).

ENNERY d'), 95.

EPINAY (Mme d'), 157-158, 551.

ESCHYLE, 172.

ESTAT (Baron d'), v. la *Somnambule* (ID).

ETIENNE, 110 n, 527 n.

EXMES (Le Prévôt d'), 122 n.

FABRE D'EGLANTINE, 83 n, 265 n, 505, v. les *Gens de lettres* (ID).

FAGAN, 552 n.

FAGUET, 11, 456, 523, 552 n.

FALBAIRE (Fenouillot de), 67, 118, 202, 227 n, 474, 488, 552, v. l'*Ecole des Mœurs*, le *Fabricant de Londres*, l'*Honnête Criminel*, *Sémire et Mélide* (ID).

FARDEAU, 231, v. le *Triomphe de l'Amitié* (ID).

FARMIAN DE ROZOY, v. DU ROZOY.

FAUCON, 138 n.

FAUR, 44, 49 n, 68 n, v. *Auguste et Théodore*, *Montrose et Amélie*, la *Prévention vaincue*, la *Veuve anglaise* (ID).

FAVART, 13, 43 n, 84, 111, 123, 125, 148 n, 178 n, 219, 262, 283, **393**, 395, 511, 542, v. l'*Amitié à l'Epreuve*, *Annette et Lubin*, les *Moissonneurs* (ID).

FAVART (Mme), 534.

FÉNELON, 94 n, 103.

FENOUILLOT DE FALBAIRE DE QUINGEY, v. FALBAIRE.

FIELDING, 57-58, 97, 179, 300, 457, 459.

FLAISCHLEN, 12.

FLEURY, 535.

FLOQUET, v. la *Nouvelle Omphale*, le *Seigneur bienfaisant* (ID).

FLORIAN, 13, 83, 213, 220, 226, 296, 366, **476**, v. le *Bon Fils*, le *Bon Ménage*, le *Bon Père*, la *Bonne Mère*, *Galathée*, *Héro et Léandre*, *Jeannot et Colin* (ID).

FONT, 13, 178, 393.

FONTAINE, 11, 249 n, 274 n, 276-277, 363 n, 384 n.

FONTANELLE, 94, 192, 469 n, v. *Ericie* (ID).

FONTENELLE, **30-31**, 44 n, 99 n, 154, 274 n, 393, **417-418**, **448-449**, 474.

FOUQUES-DESHAYES, dit DESFONTAINES DE LA VALLÉE, v. DESFONTAINES.

FOURNEL, 116, 142.

FRAGOSO (Mathos de), v. MATHOS DE FRAGOSO.

FRAMERY, 143, 197.

FRANÇOIS DE NEUFCHATEAU, 44 n, 134 n, 174 n.

FREDZERI, v. les *Deux Miliciens* (ID).

FRÉRON, 42, 86, 111, 123, **125-126**, **128-129**, 157 n, 159, 332, 447, 46[illegible], 503 n.

FRIEDEL, 62, 64, 67-68, 189, 215, v. le *Comte d'Olbourg*, la *Discipline militaire du Nord*, le *Page* (ID).

FUNCK-BRENTANO, 107 n, 111.

GABIOT DE SALINS, 237, 240, v. l'*Auto-da-fé*, le *Bailli bienfaisant*, le *Baron de Trenck*, l'*Orgueilleuse*, *Paris sauvé* (ID).

GAIFFE (F.), 173 n, 238 n.

GALIANI, 203 n, 288, **403**, 551 n.

GANDAR, 550.

GARAT, 93 n.

GARNIER, v. *Mina* (ID).

GARRICK, 56, 60 n, 169, 531.

Gautier 45p.

GAUTIER (Théophile), ~~45 n~~, 458.

Gazette de France, 124-125.

Gazette littéraire de l'Europe (La), 49 n, 56 n, 124.

GAZIER (G.), 3.

GEBLER, 68.

GEMMINGEN, 68, 551.

GENLIS (Mme de), 243 n.

GEOFFROY, 10, 125 n, 156, 216, 262 n, **268**, 312, 363, **435**, 504, 549.

GESSNER, 39, **66-67**, 75, 189 n, 435.

GERSIN, v. *Rosine* (ID).

GISI, 13.

GLUCK, 138.

GŒTHE, **64-65**, 191, 551, 553.

GOHIN, 502 n, 505 n.

GOLDONI, **41-44**, 127 n, 157-158, 177, 197, 210, 274 n, 235 n, 427, 440 n, 525, 527 n.

GONCOURT (De), 127, 139.

Gorgy, v. les *Torts apparents* (ID).
Gossec, v. *Rosine, Toinon et Toinette* (ID).
Gœtter, 69.
Gouges (Olympe de), 118, v. l'*Esclavage des Noirs* (ID).
Gounod, 138.
Gouvernain (de), 202 n, 245 n.
Graffigny (Mme de), 33, 153, 158, 501, v. la *Fille d'Aristide* (ID).
Grammont, 115 n.
Granger, 122 n, 216, 525.
Grelot, v. la *Tendresse filial* (ID).
Grenier, 233 n.
Gresset, 33, 112, 193.
Grétry, 178, 227 n, 228, 500, 535-536, v. l'*Amitié à l'Epreuve*, *Aucassin et Nicolette*, le *Comte d'Albert*, le *Huron*, *Lucile*, *Raoul Barbe-Bleue*, *Richard Cœur-de-Lion*, la *Suite du Comte d'Albert*, *Sylvain* (ID).
Greuze, 503, 531.
Grimm, 9, 39, 41, 49, 85, **130**, 145, 155, 160, 173, 288, 382, 442, v. *Correspondance littéraire*. *Journal Etranger*.
Grimod de la Reynière, 123.
Grossmann, 63, 551.
Grouvelle, v. l'*Epreuve délicate* (ID).
Grucker, 64, 445 n.
Guibert (Comte de), 538 n.
Guillemain, 119 n, 232, v. les *Bonnes Gens*, le *Nouveau Parvenu*, le *Vannier et son Seigneur* (ID).
Guyot-Desfontaines, v. Desfontaines (abbé).
Guyot de Merville, v. les *Ennemis réconciliés* (ID).
Hallays, 12.
Hallays-Dabot, 107 n.
Hamilton, 196.
Harleville (Collin d'), v. Collin d'Harleville.
Hatin, 8 n, 122 n, 123.
Hauteroche, 60 n.
Hèle (d'), 45 n, 75, 542.
Hémon, 12.
Hénault, 33, 51 n, 156, 188, 411, 469 n.
Herbois (Collot d'), v. Collot d'Herbois.
Hettner, 9-10, 162 n.
Heylli, (D'), 146 n.
Hiner, v. la *Fausse Délicatesse* (ID).
Hoffmann, 182.
Holbach (d'), v. *Sophie* (ID).
Holzhausen, 12, 76 n.
Horace, 326.
Houdar de la Motte, v. La Motte.
Hugo, 47, 259, 322-323, 435-436, 438, 440, 450, 487, 488 n, 514, 552-553.
Iffland, 551, 553.
Imbert, 135 n, 147 n, 148 n, 232, 361, 457.
Jacob (Bibliophile), 5, 13.
Jaucourt (Chevalier de), 48, 85 n, 92 n.
Jaure (de), v. Dejaure.
Joannidès, 4, 190, 194, 549 n.
Joret, 39-40 n.
Journal de Paris, 4, **8**, 65 n, 67 n, 81, **84-85**, 89 n, 92 n, 114, **124-125**, 142 n, 149, 202-203, 216 n, 218 n, 223-224, 234, 240, 298, 439, 526, 543.
Journal de Politique et de Littérature, 300 n.
Journal des Savants, 64 n.
Journal des Théâtres, **202**.
Journal de Trévoux, 54 n, 87, 169, 484.
Journal Encyclopédique, 49, 55 n. 63 n, 64 n, 91, 128, 330.
Journal étranger, **39**, 49, 55 n, 61, 64 n, 91 n, 155 n.
Journal général de France, 234.
Jullien, 203 n, 534 n.
Junker, 62, 484, 485.
Jusserand, 47 n, 135 n.
Kelly, 57.
Kinschot (Mlle de), v. le *Philosophe soi-disant* (ID).

Kohaut, v. la *Bergère des Alpes*, *Sophie* (ID).

Kotzebue, 551, 553.

Kreutzer, v. *Lodoïska* (ID).

La Borde, v. le *Billet de Mariage* (ID).

La Bruyère, 393.

La Chabeaussière, v. *Azémia*, la *Confiance dangereuse* (ID).

La Chaussée (Nivelle de), 11, 21, 29 n, **31-32,** 44 n, 46, 47 n, 59, 83 n, 97 n, 130, 154, 163-164, 182, 193, 244, 264, 377, 447, 474, 487, 548, 552 n, 554 n.

Laclos, 457.

Lacombe, 2, 288, 548.

Lacroix (P.)., v. Jacob (Bibliophile).

La Fontaine, 146, 493.

La Fosse, 24, 37, 52.

Lagrange-Chancel, 24.

La Harpe, 8 n, 9, 10, 32, 43 n, 47, 63, 70, 83 n, **86 n,** 90, 92 n, 101, 110, 112, **125-126,** 129, 132, 134-135, 139, 140, 145 n, 148, 171, **181-182,** 185, 190, 192, 202, 213-220, 224 n, **229-230, 239-240,** 250 n, 262 n, 281, 283 n, 290 n, 295 n, 300, 310, 334 n, 338 n, 351, 363 n, 410 n, 440, 443, 451 n, 455, 463 n, 469 n, 470, 479 n, 486 n, 508-509, 512, 536 n, **540-542,** 549, v. *Barneveldt*, *Mélanie* (ID).

La Martellière, 66.

La Motte (Houdar de), 24, 154, 441, 446.

Landois, **33-34,** 99, 153, **492.**

Landrin, 113, 350 n.

Langeac (Chevalier de), v. *Corali et Blanford* (ID).

Lanson, **3,** 10, 11, 21, 32 n, 47 n, 100 n, 136 n, 289, 291 n, 553-554.

Lantier, 355.

La Place, 51, 52.

La Porte (de), 5, 32 n, 139, 158, 208, 455, 458.

La Reynière (Grimod de), v. Grimod de la Reynière.

Larive, 191, 202, 536, v. *Pyrame et Thisbé* (ID).

La Rivière (de), v. *Werther* (ID).

La Rochefoucauld, 288.

La Rochelle (Née de), v. Née de la Rochelle.

Larroumet, 11, 31.

La Salle (Dampierre de), v. Dampierre.

La Salle (Marquis de), 219, v. *Sophie Francourt* (ID).

Laujon, 195, 197, v. l'*Amoureux de quinze ans*, le *Couvent* (ID).

Laya, 233, 241, 352, v. les *Dangers de l'Opinion*, *Jean Calas* (ID).

Le Blanc de Guillet, 27, 192, 401, v. *Albert Ier* (ID).

Le Fébure de Saint-Ildephont, v. les *Orphelins* (ID).

Lefèvre, 107.

Le Fuel de Méricourt, v. Méricourt (Le Fuel de).

Legouis, 253.

Legouvé, 67 n, 549.

Le Grand d'Aussy, 228, 410.

Lekain, 115 n, 121, 192, 523, 526, 534.

Lemaitre (J.), 11, 552 n.

Lemazurier, 117, 524.

Lemercier (Népomucène), 58, 436, 446, 549.

Le Mierre, 27, 107, 125, 212 n, 224, 281, 352, 401, 494, 549.

Lemierre d'Argy, 352, v. *Calas* (ID).

Le Monnier (abbé G.-A.), v. le *Bon Fils* (ID).

Le Monnier (P. R.), v. le *Mariage clandestin* (ID).

Lenel, 13, 456-457.

Lenient, 11, 154 n.

Le Prévôt d'Exmes, v. Exmes (Le Prévôt d').

Leprince, 7.

Lesage, 60 n, 84.

Lespinasse (Mlle de), 49 n, 50 n, 200, 509.

Lessing, **60-64,** 132, 189, 343 n, **345-346,** 405, 431, 444, 464, 551.

Le Tourneur, 49, 70, 484 n.

Le Vacher de Charnois, v. Charnois (Le Vacher de).

Liébault, 62, 484-485.

Liéby, 13, 94 n.

Lieutaud, v. le *Duel* (ID).

Ligne (Prince de), 528, 542.

Lillo, 37, **53-56**, 73-74, 79, 101, 179.

Linguet, 44, 72, 124, 453.

Lintilhac, 12, 159, 333 n, 474 n.

Lion, 10, 12, 25 n, 33 n.

Loirelle (Bruté de), 53, v. les *Ennemis réconciliés* (ID).

Loménie (de), 12, 333 n.

Longueil (Marquis de), v. l'*Orphelin anglais* (ID).

Lonvay de la Saussaye, 118, 194. v. *Alcidonis* (ID).

Lope de Vega, 45, 49 n, 71.

Lourdet de Santerre, v. Santerre (Lourdet de).

Mague de Saint-Aubin, v. les *Deux Pères*, l'*Homme de Bien* (ID).

Maillé de Marencour, v. l'*Homme noir*, le *Pouvoir de la Nature*, la *Ruse d'Amour* (ID).

Malesherbes, 108, 194.

Malzéville (Danzel de), v. Danzel de Malzéville.

Manne (de), 119 n.

Manteufel (Baron de), v. *Auguste et Théodore* (ID).

Marchand, v. le *Vidangeur sensible* (ID).

Marencour (Maillé de), v. Maillé de Marencour.

Marignié, 283 n.

Marin, **163**, v. l'*Ami comme il y en a peu*, *Fédéric*, *Julie* (ID).

Marivaux, 11, 23, 28, **31**, 177, 211, 291, 338, 342.

Marmontel, 7, 13, 23, 48-49, 60, 66-67, 85, 92 n, 131, 145, 188, 193, 196, 207, 219, 221, 228-229, 233, 235, 283, 310, 350 n, **353-354**, 440, **442**, 445 n, 450, **456**, **466**, 486 n, 488, 535 n, 538 n, 542, v. la *Bergère des Alpes*, le *Huron*, *Lucile*, *Sylvain* (ID).

Marsan, 550 n.

Marsollier des Vivetières, 33 n, 57, 59 n, 65, 182, 227, 550, v. *Camille*, la *Confiance trahie*, le *Danger de la Prévention*, les *Deux petits Savoyards*, la *Fausse Délicatesse*, *Jenni*, *Nina*, *Norac et Javolci*, *Philips et Sara* (ID).

Martainville, 110 n.

Martellière (La), v. La Martellière.

Martini, v. l'*Amoureux de quinze ans*, *Annette et Lubin*, le *Droit du Seigneur*, *Henri IV* (ID).

Mathos de Fragoso (Don Juan de), 45 n.

Maucomble, v. les *Amants désespérés* (ID).

Maugras, 203 n.

Maurin de Pompigny, v. Pompigny.

Maydieu (abbé de), 68 n.

Mayeur de Saint-Paul, 238, 240, v. *Chroniqueur désœuvré*; v. le *Baron de Trenck*, l'*Elève de la Nature*, la *Pomme* (ID).

Meilhan (Sénac de), 288.

Meister, 49 n, 72 n, 145 n, 160, 191, 442 n, v. *Correspondance littéraire*.

Mémoires de Sully, 190, 424.

Mémoires secrets, 4, **8**, 68 n, 75, 79 n, 81, 92 n, 107 n, 109 n, 110, 112-113, **115-116**, 117 n, 118-119, 123-129, 134, **140-150**, 165-166, 168, 174 n, 176 n, 177-178, 189-191, 193, 195 n, 198, 204, 212, 216 n, 231, 234, 240, 265 n, 284 n, 338 n, 350, 379 n, 395, 416 n, 460-461, 505, 508, 526-527, 537 n, 542.

Ménandre, 306.

Ménétrier, 119 n.

Mercier (S.), 7, 13, **17-18**, 21, 23, 32 n, 41, 43-44, **49-50**, 56, 60 n, 73, 76 n, **80-93**, 94-104, 108, 118-122, 127 n, 129, **131-137**, 140, 142, 150, 153, 179-182, 194, **200-208**, 218, 221, 230, 242, 243 n, 245, **258-259**, **261-264**, **283-284**, 313 n, 320, 323, 337-340, 344, 348, **352**, 359, 377, 382, 385-386, 389, 395, 397, **402-407**, 423, 429, 436, 439-440, **443-447**, **451**, **454**, 458, 460, **465-466**, 469 n, 474, 488, **493**, **501**, 525, 535, 545, 548, 549 n,

550-556, v. la *Brouette du Vinaigrier*, le *Campagnard*, *Charles II roi d'Angleterre en certain lieu*, *Childéric Ier*, le *Déserteur*, la *Destruction de la Ligue*, l'*Habitant de la Guadcloupe*, l'*Indigent*, *Jean Hennuyer, évêque de Lisieux*, *Jenneval*, le *Juge*, la *Maison de Molière*, *Molière*, *Montesquieu à Marseille*, la *Mort de Louis XI*, *Natalie*, *Olinde et Sophronie*, le *Portrait de Philippe II*, *Romainval*, les *Tombeaux de Vérone*, *Zoé* (ID).

Mercure de France, **8**, 63 n, 64 n, 65 n, 66, **124-125**, 127, 174 n, 182, 185, 234, 300, 349, 440, 507, 533 n.

Méreaux, v. *Laurette* (ID).

Méricourt (Le Fuel de), **122-123**.

Merville (Guyot de), v. Guyot de Merville.

Métastase, 44.

Métra, v. *Correspondance secrète*.

Meunier de Querlon, v. Querlon (Meunier de).

Mézières, 61 n.

Michiels, 11.

Milcent, v. *Agnès Bernau*, les *Deux Frères* (ID).

Milton, 309.

Minier, 202 n.

Mirbeau, 170, 370.

Mis, v. *Germance* (ID).

Mœller, v. le *Comte de Waltron*. (ID).

Moissy (Mouslier de). **173**, 316, v. *Bélisaire*, les *Deux Frères*, la *Nouvelle Ecole des Femmes*, le *Vertueux Mourant*, la *Vraie Mère* (ID).

Molé, **116-117**, 121, 174, 187-188, 225, **525-526**, 531-532.

Molière, 16, 17, **22-23**, 28-29, 43, 82 n, 90-91, 102, 112, 129-132, **144-145**, 184, 193-194, 217, 221, 223, 290, 296, 338-339, 343-346, 354 n, 388, 427-428, 438, 440, 451, 453, 470, 476, 503, 510, 549.

Moline, 45 n, 215, 472, v. l'*Amour anglais*, la *Discipline militaire du Nord* (ID).

Monnier (Henry), 506.

Monselet, 126 n, 351 n.

Monsigny, v. *le Déserteur*, *Félix*, le *Roi et le Fermier* (ID).

Montesquieu, 218, 349, 377.

Montesquiou (Comte de), 382.

Montesson (Mme de), 141 n, **205**, 218, 243 n, v. l'*Amant romanesque*, l'*Aventurier comme il y en a peu*, la *Comtesse de Chazelles*, l'*Heureux Echange*, *Marianne*, *Roberts Sciarts* (ID).

Monval, 3.

Monvel, 117, 195-197, 227-228, 393, 422 n, 511, 525, v. *Alexis et Justine*, *Blaise et Babet*, le *Chevalier sans peur et sans reproche*, *Clémentine et Desormes*, l'*Erreur d'un Moment*, *Henriette*, *Julie*, *Raoul, sire de Créqui*, *Sargines*, les *Trois Fermiers*, les *Victimes cloîtrées* (ID).

Moore, 37, **53-56**, 79.

Morley, 11, 161 n, 286 n.

Mouhy (Chevalier de), 4 n.

Mouslier de Moissy, v. Moissy.

Muralt, 39.

Muret, 119 n.

Murphy, 59.

Murville, 350 n, *Lanval et Viviane* (ID).

Musset, 410.

Nadal, 24.

Née de la Rochelle, v. *Clarisse Harlowe* (ID).

Neufchateau (François de), v. François de Neufchateau.

Nicolet, 85, 112, 147, 149, **198**, 223, 228-229, 231, 235-236, 238, 327, 357, 397, 473, 538.

Nisard, 126 n, 288.

Nivelle de la Chaussée, v. La Chaussée.

Nougaret, 82 n, 84, 131, 143, 179, 203, 326, v. le *Vidangeur sensible* (ID).

Observateur littéraire, 158.

Oisemont (d'), v. *Laurette* (ID).

Origny (d'), 5.

Otway, 24, 37, 52, 58 n.

Ozicourt (d'), v. *Bélisaire* (ID).

Palissot, 32, 86, 111, **125-126**, 135, 157, 194, 332, 343-344, 451 n, 475, v. l'*Ecueil des Mœurs*, l'*Homme dangereux*, les *Philosophes* (ID).

Pankoucke, 81.

Parigot, 550 n, 553.

Parny, 433.

Passot de Saint-Aimé, v. le *Triomphe de la Bienfaisance* (ID).

Patrat, 45 n, 135, 197, 232, 396, v. le *Déserteur* (ID).

Patu, 52.

P. de B., v. *Laurette* (ID).

Pellissier, 12.

Petit de Julleville, 10.

Petit-Vanhove (Mme), 535.

Petites Affiches, 114, 124, 203.

Petitot, 6, 7, 282 n, 543.

Petits Spectacles de Paris (Les), 264, v. *Almanachs forains*.

Peyraud de Beaussol, v. Beaussol (Peyraud de).

Philidor, 67 n, 178, v. le *Bon Fils*, la *Nouvelle Ecole des Femmes*, *Sémire et Mélide*, *Tom Jones* (ID).

Pidansat de Mairobert, v. *Mémoires secrets*.

Pieyre, v. l'*Ecole des Pères* (ID).

Pigault-Lebrun, 237, 335 n, v. *Charles et Caroline*, la *Joueuse*, l'*Orpheline* (ID).

Pils, 227 n, 229, v. les *Savoyardes*, les *Solitaires de Normandie* (ID).

Pilhes, v. le *Bienfait anonyme* (ID).

Piron, 31.

Pixérécourt, 95, 191, 237, 306, 480, 517, **520-521**, 548, 550.

Planard, 227.

Plancher-Valcour, v. la *Journée de Charles V* (ID).

Platon, 259, 417.

Pleinchesne (Regnard de), 199, 229, v. *Berthe et Pépin*, le *Goutteux* (ID).

P. M. D. M., 147.

Poinsinet, 58, 179, 369, 397, v. *Tom Jones* (ID).

Poisson, 391.

Pompigny (Maurin de), v. *Bayard*, *Mieux fait douceur que violence* (ID).

Ponceau (Doigny de), v. Doigny de Ponceau.

Ponteuil, v. l'*Ecole des Frères* (ID).

Porchat, 551 n.

Porte (de la), v. La Porte (de).

Pougin (Arthur), 244 n.

Pouteau, v. *Alain et Rosette* (ID).

Préville, 121, 123, 174, 525.

Préville (Mme), 120.

Prévost, 39, 53.

Pujoulx, v. les *Dangers de l'Absence* (ID).

Quérard, 215 n.

Querlon (Meunier de), 125.

Queruau-Lamerie, 202 n, 245 n,

Quétant, 91.

Racine, 16, 17, **21-24**, 96, 221, 291, 293, 300, 307, 312, 323, 339, 342, 402-403, 405, 438, 452, 470, 542.

Radet, 45 n, v. la *Négresse* (ID).

Ragué, v. l'*Amour filial* (ID).

Ramond de Carbonnières, v. la *Guerre d'Alsace* (ID).

Randon de Boisset, v. l'*Humanité*, *Zamir* (ID).

Raucourt (Mlle), 69, 114, 191, 215, v. *Henriette* (ID).

Rauquil-Lieutaud, v. Lieutaud.

Raynal, 285.

Regnard, 28-29, 82 n, 129, 388.

Regnard de Pleinchesne, v. Pleinchesne.

Reinach (J.), 12, 333 n.

Renaud (Mlle), 536.

Renout, 23.

Restif de la Bretonne, 13, 82 n, 131, 143 n, 203, 235, v. les *Fautes sont personnelles*, *Sa Mère l'allaita* (ID).

Retz, 288.

Revue d'Histoire littéraire de la France, 245, 480, 550 n.

Revue universitaire, 554.

RIBIÉ, v. le *Bon Seigneur* (ID).

RICCOBONI, 82, 97 n, 211.

RICCOBONI (Mme), 56-57, 59 n, 60, 178 n, 299, **529-530**, v. le *Mariage clandestin*, *Sophie* (ID).

RICHARDSON, 44 n, 46, **58-59**, 97, 274 n, 457.

ROBERT, v. les *Fausses Présomptions* (ID).

ROBINEAU DE BEAUNOIR, v. BEAUNOIR.

ROCHARD, 60 n, 221, v. l'*Amant trop prévenu de lui-même* (ID).

ROCHEFORT, v. les *Deux Frères*. (ID).

ROCHON DE CHABANNES, 52, 62, 67, 119, 180, 211 n, 383, 385, 397, 533, v. les *Amants généreux*, le *Deuil anglais*, *le Duel*, *le Seigneur bienfaisant* (ID).

ROMAGNESI, 478.

ROSENKRANZ, 11, 93 n, 161 n.

ROSET (Mme), 141.

ROSOY (du), v. DU ROZOY.

ROSSEL (Virgile), 39 n, 63 n.

ROSTAND, 436.

ROUSSEAU (J.-B.), 539 n.

ROUSSEAU (J.-J.), **19-22**, 38, 46, 55, 69, 82, 90, 126, 173, 252, 260, 285, 379, 425, 429, 488, v. *Pygmalion* (ID).

ROUSSEAU (Thomas), 84, 234 n, 235.

ROZOY (du), v. DU ROZOY.

RUTLIDGE, 505, v. le *Bureau d'Esprit* (ID).

SABATIER DE CASTRES, **87**, 132.

SABLIER, v. la *Suivante généreuse* (ID).

SAINMORE (Blin de), 55, 73 n, 101, v. *Joachim* (ID).

SAINT-AIMÉ (Passot de), v. PASSOT DE SAINT-AIMÉ.

SAINT-AMAND, v. la *Coquette de village*, *Don Alvar et Mencia*.

SAINT-AUBIN (Mlle), 536.

SAINTE-BEUVE, 288-289.

SAINT-CHAMAND (Mme de), v. les *Amants sans le savoir* (ID).

SAINT-FOIX, 33 n, 177, 211.

SAINT-GEORGES (de), v. la *Chasse* (ID).

SAINT-GEORGES, 227.

SAINT-ILDEPHONT (Lefébure de), v. LEFÉBURE DE SAINT-ILDEPHONT.

SAINT-LÉGER (Mlle de), 260, v. les *Deux Sœurs* (ID).

SAINT-MARC-GIRARDIN, 10, 399.

SAINT-PAUL (Mayeur de), v. MAYEUR DE SAINT-PAUL.

SAINT-PIERRE (Bernardin de), v. BERNARDIN DE SAINT-PIERRE.

SALLE (Marquis de la), v. LA SALLE.

SAIND (George), 554.

SANTERRE (Lourdet de), 418.

SARCEY, 92 n, 529.

SARDOU, 429, 459, 513 n.

SAURIN, 55, 60 n, 79 n, 86, 107, 135, 186, 207, 355 n, 524, 552 n, v. *Béverley* (ID).

SAUSSAYE (Lonvay de la), v. LONVAY DE LA SAUSSAYE.

SAUVIGNY (Billardon de), 164, 243 n, 401, 417, 469 n, v. *Abdir*, *Gabrielle d'Estrées*, *Péronne sauvée* (ID).

SCHILLER, **64-66**, 71, 553.

SCHLEGEL, 10, 445-446, 543, **545**, 553.

SCRIBE, 95, 143, 182, 227, 429, 436, 550, 553.

SEDAINE, 13, 45 n, 49, 53, 72, 79 n, 86, 95, **110**, 117, 121, 130, 140 n, 146, 153, **179-182**, 194-195, 224, 227-229, 233, 242, 318, **338**, 344, 353-354, 366, 373, 393, 399, 472-473, 488, **508**, 511, 517, 524, 527, 542, 548, 552, v. *Aucassin et Nicolette*, le *Comte d'Albert*, le *Déserteur*, *Félix*, *Maillard*, le *Philosophe sans le savoir*, *Raoul Barbe-Bleue*, *Raymond V, comte de Toulouse*, *Richard Cœur-de-Lion*, le *Roi et le Fermier*, la *Suite du Comte d'Albert* (ID).

SÉLIS, 234 n.

Sévigné (Mme de), 402, 429.
Shakespeare, 37, 38, **47-52**, 70-71, 89, 172, 181, **187-188**, 309, 338, 379, 430, 438, 445, 469, **484-485**, 513, 553.
Shéridan, 57-58, 225.
Sinner, v. les *Malheurs de l'Amour* (ID).
Socrate, 90, 417.
Soleinne, **5-6**, 94 n, 162, 191 n, 231, 429 n.
Soury, 126 n.
Staël (Mme de), 243 n.
Stahr, 551 n.
Steele, 52.
Suard, 225, 382, v. *Sophie* (ID).
Sully, v. *Mémoires de Sully*.
Sulzer, 85.
Süpfle, 39 n, 62 n.
Talma, 523, 536.
Temps (Le), 149.
Térence, 133.
Texte, 12, **38**, 39 n, 46, 54 n, 64 n, 79 n.
Tezay (Bodard de), v. Bodard de Tezay.
Théaulon, 429 n.
Thierry (Augustin), 404.
Thomas, 80, 503.
Thomson, 46.
Toldo, 42 n, 43 n.
Tressan (Comte de), 228, 410.
Tronchin (François), 48 n.
Trudaine de Montigny, 64 n, 205.
Ussieux (d'), v. l'*Héroïsme français* (ID).
Vadé, 84, 510.
Valory (Mme de), v. *Céline de Saint-Albe* (ID).
Vandeul (Mlle de), 338 n.
Vasse (Mme de), 57 n.
Vestris (Mme), 114.
Vigée, 397, v. la *Belle-Mère*, l'*Entrevue* (ID).
Vigny (A. de), 553.
Villemain, 10 n.
Villemain d'Abancourt, 218, 428, v. le *Bon Fils* (ID).
Vingtrinier, 202 n.
Voisenon, 23, 28, 33, 196.
Volange, 199.
Volland (Mlle), 158, 163 n.
Voltaire, 12, **20-23**, **25-27**, 31, 35-39, 41-42, 44, 46-48, 70, 79, 83 n, 85, 98, 100 n, 103, **105-106**, 119-120, 125-126, 128, 141, 154, 158-160, 171, 179, 182-183, 187, 193, 208, 244, 250, 274 n, 281, 285, 300, 308, 311, 365, 378-379, 382, 385, **401-403**, **410-411**, 426, 429, 441, **447-450**, 452, 457, 469 n, 470, 477, 484, 486, 492, 530, 538, 544, 552 n, 553, v. *Charlot*, l'*Ecossaise*, l'*Ecueil du Sage*, *Socrate* (ID).
Vuïet (Mlle), v. *Sophie* (ID).
Walmont (Desprez de), v. Desprez de Walmont.
Walpole (Horace), 475 n.
Weilen (M.-A. von), 74 n.
Weiss, 288, 354 n, 544.
Weisse, 67, 484.
Wetz, 9.
Wezel, 69, 236 n.
Xanrof, 360.
Young, 39, 46, 58, 309.
Zollinger, 13, 67 n, 76 n, 551.

TABLE DES GRAVURES

FRONTISPICE. Pages

Jenneval 73

Un Théâtre de société 81

Monsieur Cassandre 137

Portrait de Diderot 153

Scènes du Théâtre Italien 177

Scènes du Théâtre des Grands-Danseurs 233

Eugénie 269

Jean Hennuyer 281

Le *Fabricant de Londres* 305

Le *Déserteur* 325

La *Brouette du Vinaigrier* 369

La *Partie de Chasse de Henri IV* 425

L'*Honnête Criminel* 465

La *Bonne Mère* 475

Costume d'un personnage de *Henri IV* 545

TABLE DES MATIÈRES

Pages

AVANT-PROPOS 1

NOTICE BIBLIOGRAPHIQUE 4

PREMIÈRE PARTIE. — Les Origines du Drame.

CHAPITRE PREMIER

DÉCADENCE ET TRANSFORMATION DE LA TRAGÉDIE ET DE LA COMÉDIE AU XVIIIe SIÈCLE.

I. — L'épuisement des genres dramatiques classiques au XVIIIe siècle est constaté par toute la critique : opinions de Mercier, Grimm, Rousseau, Diderot, Voltaire. — La défaveur ne s'arrête pas aux imitateurs impuissants des grands modèles du XVIIe siècle, mais gagne ces modèles eux-mêmes 15

II. — Crébillon et Voltaire modifient profondément l'esprit comme la technique de la Tragédie 24

III. — Transformation de la Comédie. Marivaux et ses imitateurs. Destouches et la Comédie morale. — Fontenelle, Piron, Voltaire, précurseurs du Drame. La Chaussée et la Comédie larmoyante : ce qui lui a manqué pour être le véritable fondateur du Drame. — *François II, Cénie, Sidney et Silvie.* — La Tragédie et la Comédie tendent à se rapprocher et à se fondre 28

CHAPITRE II

INFLUENCE DES LITTÉRATURES ÉTRANGÈRES.

I. — Les Littératures étrangères, plus que l'antiquité, aident le XVIIIe siècle à sentir les imperfections du théâtre français classique. — Le *Journal étranger* 35

II. — Influence insignifiante des Littératures méridionales. — Goldoni, Voltaire et Diderot; la *Maison de Molière*. — L'Espagne : Linguet et Beaumarchais 41

III. — L'Anglomanie. — Shakespeare et le Drame. — Les premières traductions du théâtre anglais. — Le *Marchand de Londres* et le *Joueur*. Imitations diverses : Fielding et Richardson. — Echanges par ricochets entre les deux littératures 46

IV. — Influences réciproques du Drame français et du Drame allemand; Diderot et Lessing. — L'importance des imitations ne répond pas à leur nombre : prédilection de nos dramaturges pour les pièces allemandes les plus médiocres. — Lessing, Gœthe et Schiller. — Gessner et les *poetæ minores*. 60

V. — Caractère de ces diverses imitations : leur influence très inégale. — Suppressions et atténuations : les adaptations du *Marchand de Londres*. — Complexité des questions de priorité : difficultés de leur interprétation et limites de leur importance. 70

CHAPITRE III

Origines sociales du Drame.
Caractère essentiel et définition du genre.

I. — Prédominance des influences morales et sociales dans la genèse du Drame. — Changement dans la situation et le rôle des gens de lettres et des auteurs dramatiques en particulier. — But moral du théâtre. — Le Drame est un genre nouveau créé par le parti philosophique pour attendrir et moraliser la bourgeoisie et le peuple en leur présentant un tableau touchant de leurs propres aventures et de leur propre milieu. 78

II. — Justification de cette définition. Aucune de celles que l'on pourrait tirer des caractères purement esthétiques du genre ne serait satisfaisante. — Par contre, celle-ci, fondée sur le caractère social du Drame, en comprend sans peine les nombreuses variétés, en même temps qu'elle le différencie nettement de la Comédie et de la Tragédie. . 93

CHAPITRE IV

Le Milieu. — Les Résistances.

I. — *La Censure :* ses rigueurs et ses caprices; quelques persécutions notables. — Intolérance universelle. — Le régime des petits théâtres. 105

II. — *Les Acteurs :* omnipotence, ignorance et routine. — Le Drame exige un apprentissage nouveau et dérange les habitudes consacrées. 114

III. — *Les Journaux :* asservis aux acteurs, au pouvoir, aux coteries. — La plupart des journalistes ne sont ni estimables, ni impartiaux; mais leur influence est limitée. — Les Correspondances 122

IV. — *Parodies et Libelles :* parfois spirituels, rarement redoutables. 131

V. — *Le Public :* turbulent et routinier; dangereux par ses plaisanteries faciles et ses accès de pruderie; mais prompt aussi à s'émouvoir et à s'enthousiasmer. 138

Conclusion 150

DEUXIÈME PARTIE. — Histoire du Genre.

CHAPITRE PREMIER

Première période : De la publication a la représentation du « Fils naturel » (1757-1771).

I. — Objet et méthode de cet exposé. — Publication du *Fils Naturel* et du *Père de Famille.* — Les *Entretiens* et le traité *De la Poésie dramatique.* — Leur importance : Diderot, chef d'école. — Voltaire et l'*Ecossaise.* — Représentation du *Père de Famille* 152

II. — *Dupuis et Desronais* de Collé. — Le *Philosophe sans le savoir*, chef-d'œuvre de l'école de Diderot; valeur de Sedaine comme homme de théâtre. — Le premier drame de Beaumarchais : *Eugénie.* . . 163

III. — La première imitation du Drame anglais portée à la scène : *Béverley* de Saurin. — Publication des drames d'Arnaud et de l'*Honnête Criminel* de Falbaire. — Echec des *Deux Amis* de Beaumarchais. — La Harpe et les lectures de *Mélanie.* 167

IV. — Chute du *Fils Naturel;* ses conséquences. — Place du Drame dans le répertoire du Théâtre-Français en 1771. 173

V. — Le Drame s'introduit au Théâtre-Italien sous la forme de l'Opéra-comique larmoyant. — Sedaine et le *Déserteur* 177

VI. — Influence du Drame sur la Tragédie et la Comédie. 182

CHAPITRE II

Deuxième période : De la représentation du « Fils naturel » a la transformation de la Comédie-Italienne (1771-1780).

I. — Période d'incertitude et de tâtonnements. — La Comédie-Française : tentatives en sens divers; les tragédies de Ducis; les *Amants géné-*

reux de Rochon; la *Partie de chasse de Henri IV* de Collé; *Pygmalion* de Rousseau. — Peu de drames nouveaux; les anciens se maintiennent au répertoire. — La Comédie-Italienne; succès persistant de l'Opéra-comique dramatique et touchant 186

II. — Les théâtres du Boulevard et les théâtres de province offrent un nouvel asile au Drame. — Sébastien Mercier. — Les théâtres de société. — Le Drame et l'Académie Française. L'opinion moyenne de la critique et du public devient favorable au genre nouveau. 198

CHAPITRE III

Troisième période : De la transformation de la Comédie-Italienne a la proclamation de la liberté des théâtres (1780-1791).

I. — Reprise des pièces françaises à la Comédie-Italienne. — Conséquences de la réforme. 209

II. — Rivalité entre les deux théâtres. — Les drames representés brillent plus par la quantité que par la qualité : quelques œuvres intéressantes de Mercier, Desforges, Florian, etc. ; déluge d'ouvrages médiocres. — 1789 et les drames révolutionnaires 215

III. — Le Drame influe de plus en plus sur l'Opéra-Comique et gagne jusqu'à la scène de l'Opéra. 226

IV. — Développement considérable des petits théâtres : le Drame aux Boulevards 229

V. — Transformations du Drame au début de la Révolution : le Mélodrame, les Faits historiques 237

VI. — Proclamation de la liberté des théâtres. — Place du Drame dans la production théâtrale au début de la période révolutionnaire. . . 241

TROISIÈME PARTIE. — La Matière du Drame.

CHAPITRE PREMIER

Les Idées philosophiques et morales.

I — L'enseignement moral, préoccupation première et but essentiel du Drame, détermine le choix des sujets et toute la structure des pièces. Il n'y est pas dissimulé, mais ouvertement et maladroitement affiché 247

II. — Excellence de la nature : l'homme primitif sur la scène ; le sauvage opposé à l'homme civilisé, la campagne à la ville, les classes laborieuses aux classes privilégiées. — Affirmation de la bonté foncière de l'homme ; glorification de la passion. 253

III. — La morale sociale du Drame est en partie traditionnaliste. — Défense du mariage et de la famille 260

IV. — Pitié pour les faibles et les opprimés. — Féminisme. — Revendications égalitaires. — Éloge du Commerce. — Préjugés divers. . 267

V. — Questions religieuses : guerre au fanatisme ; la religion naturelle. — Attaques directes ou détournées contre la royauté. — Patriotisme et internationalisme 276

CHAPITRE II

Les Caractères. Peinture des sentiments généraux. La sensibilité.

I. — Infériorité psychologique du théâtre du XVIIIe siècle, du Drame en particulier. — Causes et conséquences. 287

II. — La sensibilité dans le Drame. — Vertu universelle ; humanité de convention. — Les traîtres par amour. — Aux yeux du public et de la critique, les héros ne sont jamais trop parfaits, les traîtres sont toujours trop noirs. 294

III. — Moyens variés employés pour émouvoir le spectateur. — Les enfants sur la scène. — Accumulation d'infortunes et de catastrophes. — Complications romanesques ; reconnaissances ; la voix du sang ; péripéties horribles et inventions macabres ; pathétique de mélodrame. 302

IV. — La peinture de l'amour. — Le Drame a le mérite de renoncer à la galanterie froide et conventionnelle, mais il rencontre des difficultés particulières et doit recourir à des subterfuges pour ménager les susceptibilités du public : les mariages secrets. — Première expression de la passion romantique 311

V. — La manie raisonnante enlève aux héros du Drame toute vérité humaine et simplifie leur psychologie jusqu'au ridicule : conversions miraculeuses et aveux candides. — Quelques progrès : efforts pour donner plus de netteté à l'aspect extérieur des personnages ; vérité partielle et trouvailles de détail. — Heureuse exception : deux psychologues, Collé et Sedaine 322

VI. — Conclusion 332

CHAPITRE III

La Peinture de la Société contemporaine.

I. — La théorie de Diderot sur la peinture des conditions ; sa signification, sa portée, son influence 341

II. — Les dramatuges essaient, par des moyens trop matériels et trop extérieurs, d'imprimer à la représentation de la vie contemporaine un caractère d'incontestable authenticité ; le résultat de leurs efforts est compromis par leur continuel souci de propagande 348

III. — La famille dans la haute société : désunion et désordre ; les courtisanes, le jeu. — Joie et concorde dans la famille bourgeoise et populaire 354

IV. — Les professions bourgeoises : le négociant, le magistrat, l'homme de lettres, le prêtre 369

V. — Quelques réhabilitations : Les soldats, les valets ; aubergistes sensibles, procureurs vertueux et geôliers compatissants. — Les paysans et les ouvriers. — C'est en dehors du Drame qu'il faut chercher la peinture exacte de la société au XVIIIe siècle 383

CHAPITRE IV

Vérité historique et couleur locale.

I. — *La Tragédie historique et le Drame.* — Défauts communs aux deux genres : insuffisance des connaissances historiques, méthode défectueuse, parti pris de propagande. — Avantages du Drame. . . . 400

II. — *Peinture des grandes époques historiques.* — Conception généreuse et simpliste que se fait le Drame de la nation française. — Enthousiasme pour le moyen âge et la chevalerie. — Les guerres de religion. — Le Drame obtient des effets nouveaux par le rôle important qu'il donne à la bourgeoisie et au peuple, et par la variété de ses tableaux, qui fait pardonner quelques graves anachronismes. — Les drames de Mercier font déjà pressentir la formule romantique. 407

III. — *Peinture des grands personnages.* — Infériorité du Drame. — Procédés naifs : mélange de textes authentiques et de déclamations philosophiques. — Bayard et Henri IV. — Molière, Montesquieu et J.-J. Rousseau. — Le culte des grands hommes. 421

IV. — *L'exotisme.* — Combien il reste superficiel et enfantin. — On francise à l'excès les pièces imitées de l'anglais ou de l'allemand. — Les Russes de Desforges. — Turcs et nègres de fantaisie. — Le public et la critique ne sont pas encore préparés à goûter le pittoresque au théâtre. . 429

Conclusion. 435

QUATRIÈME PARTIE. — La Forme du Drame.

CHAPITRE PREMIER

LE DRAME ET LES RÈGLES CLASSIQUES
LE ROMANESQUE ET LE MÉLANGE DES TONS.

I. — Diderot et son école ne cherchent pas, comme plus tard les romantiques, à renverser les règles classiques. — Mercier seul attaque violemment les unités de temps et de lieu. — On s'accorde à respecter l'unité d'action et à proscrire le mélange du tragique et du comique. . 437

II. — Le Drame essaye de concilier l'application des règles classiques avec le goût des intrigues romanesques et compliquées. — Inconvénients de ce système bâtard, qui viole à la fois les lois de la composition artistique et celles de la vraisemblanee. 452

III. — L'observation plus ou moins rigoureuse des règles et l'opposition plus ou moins violente du tragique et du comique dépendent essentiellement des théâtres auxquels les drames sont destinés : l'irrégularité, exceptionnelle au Théâtre-Français, est générale, parfois même obligatoire, sur les petites scènes 468

CHAPITRE II

LA QUESTION DU VERS. — LA LANGUE ET LE STYLE.

I. — Le XVIIIe siècle, malgré sa totale incompréhension du lyrisme, n'est pas unanime à proscrire le vers dans le Drame. 483

II. — En théorie, tout le monde réclame un style simple et vraiment dramatique ; en pratique, on conserve bien des clichés et des conventions de la Tragédie classique 491

III. — Abus du jargon philosophique et du néologisme 499

IV. — Emprunts au langage familier et populaire, aux vocabulaires techniques, aux patois, aux langues étrangères. — Les exclamations et les points de suspension. — Hésitations des auteurs ; résistances de la critique ; médiocrité des résultats 502

V. — Le style du Mélodrame est en germe, parfois même en pleine floraison dans le Drame 516

CHAPITRE III

La Représentation

Déclamation et Pantomime ; Costumes et Décors.

I. — La Déclamation : tentatives d'Aufresne ; succès de Molé ; le Drame n'obtient guère plus de naturel que la Tragédie. — Réforme plus heureuse de la Pantomime : les théories de Diderot, leur influence et leurs applications les plus remarquables 522

II. — Le Drame contribue à donner au costume théâtral plus de sobriété et plus d'exactitude. — Variété, précision et richesse de la décoration. 534

III. — Importance de cette évolution : Diderot et son groupe arrivent, malgré les résistances opiniâtres de la critique, à faire germer cette idée qu'une œuvre théâtrale est faite pour la représentation, non pour la lecture 541

CONCLUSION

Résultats de cette étude : ce qu'a été le Drame. — Sa faible valeur esthétique ; sa rapide décadence. — Comment il a influé sur la Tragédie et la Comédie et donné naissance au Mélodrame. — Son succès à l'étranger. — Le Drame du XVIIIe siècle, le Drame romantique et la Comédie moderne. — En quoi consiste l'intérêt du Drame 546

Index des Drames 557

Table des Auteurs cités 576

Table des Gravures. 591

Table des Matières 593

ADDENDA ET CORRIGENDA

P. 9, ligne 13, *au lieu de* : der achzehnten, *lire :* des achzehnten.

P. 13, ligne 1. L'ouvrage de M. Ladislas Günther sur l'*Œuvre dramatique de Sedaine* (Paris, 1908, in-8) a paru, au cours de l'impression de notre travail, trop tard pour que nous puissions l'utiliser.

P. 27, ligne 14, *après* disciples, *au lieu de* , *lire* : ; .

P. 30, n. 1, ligne 2, *au lieu de* : der, *id.* : des.

P. 58, ligne 5, *id.* : Mistresse, *id.* : Mistress.

P. 65, lignes 7 et 14, *id.* : Clavigo, *id.* : Clavijo.

P. 69, n. 2, ligne 2, *id.* : Boneville, *id.* : Bonneville.

P. 125, ligne 9, *id.* : Voltaires, *id.* : Voltaire.

P. 132, ligne 5, *id.* : se sont, *id.* : ce sont.

P. 169, n. 2, ligne 1, *id.* : Fallaire, *id.* : Falbaire.

P. 209, 3e lig. du titre, *id.* : 1781, *id.* : 1791.

P. 234, ligne 7, supprimer la virgule.

P. 256, ligne 2, *au lieu de* : européen, *lire* : Européen.

P. 273, ligne 9. *id.* : ?, *id.* : ,.

P. 303, n. 5, ligne 1, *id.* : Babel, *id.* : Babet.

P. 307, ligne 3, *id.* : à, *id.* : a.

P. 338, ligne 20, *id.* : et Paris sauvé, *lire* : ou Paris sauvé.

P. 360 , n. 1, *ajouter* : et dans *Ma Cousine* de Meilhac (1890).

LYON — IMPRIMERIES RÉUNIES

8, rue Rachais, 8

PQ 1528 A25 1985
shelf.

PQ
536
G3
cop.2

Gaiffe, Félix Alexandre
Le drame en France au
XVIIIe siècle